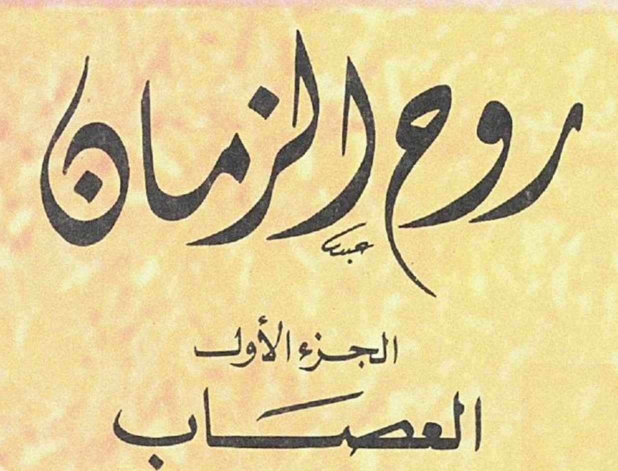
ادغار موران



روح الزمان

الجزء الأول
العصاب

ترجمة:
د. أنطون حمصي



دراسات فلسفية وفكرية
« ٢٠ »

الاشراف الفني زهير الحمو

روح الزمـــــان
الجزء الأول: العصاب

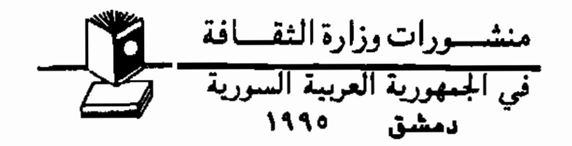
دراسات فكرية

« ٢٠ »

ادغار موران



ترجمة:
د. أنطون حمصي


منشورات وزارة الثقافة
في الجمهورية العربية السورية
دمشق ١٩٩٥

العنوان الأصلي للكتاب:

EDGAR MORIN

L'ESPRIT DU TEMPS

★

NÉVROSE

BERNARD GRASSET
PARIS
1962

روح الزمـان = L'esprit du temps / ادغار مـوران؛ ترجمة أنطون حمصي . – دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٩٥ . ٢ج (٤٤٠ص)؛ ٢٤سم . – (دراسات فكرية؛ ٢٠).

الجزء الأول : العصاب والثاني : النخر

١- ٣٠٦٫٤ م ر ا ر ٢ – ٣٠٢ م و ر ر ٣- العنـوان
٤- العنوان الموازي ٥ – موران ٦- حمصي ٧ – السلسلة
مكتبة الأسد

الايداع القانوني : ع – ١٠٨٤/ ٧ / ١٩٩٥

مقدمة الطبعة الثالثة

هذا الكتاب المؤلف في عامي ١٩٦٠-١٩٦١ نشر عام ١٩٦٢ . وليس لدي ماسقطه منه، بل لدى كثير أضيفه اليه.

وبالفعل، فان الستينات، انطبعت باستحالة الصيغة الثقافية في مجتمعاتنا التي تمس، بالطبع، الثقافة الجماهيرية.

ومن المؤكد أن كثيراً من السمات التي استخلصتها في هذا الكتاب مازالت مستمرة اليوم. ولكن روح الزمن غدت، فعلاً شيئاً مختلفاً تماماً.

لقد بدل محور الثقافة الجماهيرية مكانه، فاتسع مجاله اذ نفذ بصورة متزايدة الحميمية الى الحياة اليومية : البيت ، الزوجين، الأسرة، السيارة، الاجازات. وغدت ميتولوجيا السعادة اشكالية السعادة. وتكونت تباشير وبؤر من «الثقافة المضادة» بل ومن الثورة الثقافية، في الخفاء، على هامش ثقافة الاستهلاك، مع نفاذها اليها وريها اياها، وتنزع الثقافة الجماهيرية، في الوقت نفسه الى التفكك والى ضم التيارات المتفسخة، واستردادها كما يقال.

ان معظم دراساتي في «سوسيولوجيا الحاضر» منذ عام ١٩٦٣ حتى عام ١٩٧٣ ، تنصب على هذه التحولات : من انبثاق ثقافة باطنية شبابية / البيه يه/ حتى الفورات الكاليفورنية لـ«ثورة ثقافية» غربية، مروراً بالتمردات الطلابية، من «اعلاء شأن القيم الانثوية» الى «الانثوية الجديدة» والى «الحركة النسائية الجديدة»، من النزوع الجديد نحو القديم والنزعة الطبيعية الجديدة، الى «الطوباويات المشخصة» لأندية الاجازات والحركة الايكولوجية، من توعكات الرخاء وصعوباته الى أعراض أزمة عميقة للحضارة البورجوازية.

العصاب : تسوية بين داء في الروح والواقع
تسوية تنسج وتجزئ بإبهام وأسطورة وطقس

وفي حين كان يخيل الى السوسيولوجيا الرسمية أنها تعمل على أرض «المجتمع الصناعي» المتزايدة الصلابة، كنت متزايد التحسس بالانهيارات الزوبعية التي كانت تتكون في الظل. فما ازدري بوصفه ظواهر مضافة مضللة وضئيلة القيمة أصبح، بالنسبة الي، انحرافات مولدة لاتجاهات جديدة. وحيث كنت ترى نار هشيمية، كنت أرى اندفاعات تكشف عن التفكك العميق في بنى النواة الثقافية لمجتمعاتنا.

ليس علي أن أخمر خجلاً مما كتبته، عام ١٩٦٢، في نص نشر عام ١٩٦٥[١]: «لاشك في أن أزمة عملاقة تتهيأ، أزمة في العمق للفردية البورجوازية، أزمة الحضارة: ان البيتنيك[٢] في رفضه الطوعي لليسر الأمريكي يفضح، فعلاً، وعكة الرخاء، وكلمة دولشي فيتاغدت، بالفعل، بالنسبة للموسرين مرادفا للخراب». وفي عام ١٩٦٦، وفي ختام دراسة كومونة بلودوميه[٣] كتبت مايلي:

«هل سنشهد ظهور صعوبات الرخاء المجهولة من جانب شعب مازال يعرف، وهو في المراحل الأولى من كسبه، صعوبات الشقاء وذكرى العبوديات القديمة؟

«هل سنشهد ظهور وعكات الحياة الخاصة واندلاع مسائل الزوجين التي تصمت وتختبيء حيث تنبثق؟

«وهل سنشهد اتساع هذا الفراغ الذي يبرز، منذ الآن، لدى الفتيان، في العطلة وحتى في الاجازات؟

«هل سنشهد اندفاعة ضروب القلق المضنية التي ماتكاد أن تطفو على السطح، اليوم، ويجري تحويلها الى مستقبل غير محدد أو فطر ذري؟

١ـ مدخل الى سياسة للإنسان، منشورات لوسوي، ١٩٦٥.

٢ ـ البيتنيك نموذج للشباب المتمرد ظهر في الولايات المتحدة في الستينات ويقترب في صفاته من الهيبيين. (المترجم).

٣ـ الكومونة في فرنسا: استحالة بلودميه، منشورات فايار.

.. هل نشهد انطلاقة أكثر احتداماً نحو العفوية والفرح والاكتمال التي كانت، في الماضي، مقصورة على الأعياد والتي تستكشف اليوم، بخفر، ضروب اللهو والعطل؟

«هل سنشهد الأزمة؟ التغير؟ تجاوز الحضارة البورجوازية؟».

ان الخمائر الثقافية قائمة وفاعلة من الآن فصاعدا، فقد دخلنا عصراً أصبح من الواضح الى حد كاف، فيه، ان الثقافة تطرح نفسها بتعابير اشكالية.

ولذلك، فان هذا الكتاب متبوع بجزء ثان تمفصلت، ودمجت فيه، دراساتي في السنوات ١٩٦٢-١٩٧٣.

نيسان ١٩٧٤

ادغار موران

* * *

الجزء الأول

العصاب

القسم الأول

الدمج الثقافي

الفصل الأول
مسألة ثالثة

في بداية القرن العشرين، بسطت القوة الصناعية سيادتها على الكرة الأرضية واكتمل استعمار افريقيا والسيطرة على آسيا. ولكن، هاهي بداية الفرق الجوالة والمسارح الرخيصة، التصنيع الثاني: ذاك الذي يتوجه الى الصور والاحلام. ان الاستعمار الثاني، وهو عمودي وليس افقياً، بعد، هذه المرة، يدخل الى المحمية الكبيرة التي هي النفس البشرية. والنفس هي افريقيا الجديدةالتي بدأت دارات السينما بمحاصرتها. وبعد خمسين سنة، تكونت شبكة عصبية هائلة في الجسد الكوني الكبير: فالأفوال والصور تبذر مبرقات ومطابع وأفلاما وأشرطة تسجيل وهوائيات راديو وتلفزيون. وكل مايجري ويبحر ويطير يحمل صحفاً ومجلات. ولم تعد هناك جزيئة هواء لاتخفق برسائل سرعان مايجعلها جهاز أو حركةمسموعة ومرئية.

ان التصنيع الثاني الذي غدا تصنيع الروح والاستعمار الثاني الذي بات منصلا بالنفس يتقدمان في مجرى القرن العشرين. ومن خلالهما يجري هذا التقدم المستمر في التقنية التي لم تعد منذورة لتنظيم المخارج فقط، بل أصبحت تنفذ الى ميدان الانسان الداخلي وتصب، فيه، سلعاً ثقافية. من المؤكد أن الكتاب والصحيفة كانا، من قبل، سلعتين، ولكن الثقافة والحياة الخاصة لم تدخلا، قط، الى هذه النقطة، الدارة السلعية والصناعية ولم تكن تمتمات العالم ـ التي كانت، في السابق، تنهدات أشباح ووشوشات جنيات ومتشيطنين وعفاريت، كلمات جن وآلهة وصارت، اليوم، موسيقى وكلمات وأفلاما محمولة على الموجات ـ، قط، منجزة صناعيا ومباعة في

الوقت نفسه تجاريا. ان هذه السلع الجديدة هي أكثر السلع انسانية على اعتبار انها تصب أنواع الحب والمخاوف ذات الصيغة الروائية ومنوعات وقائع القلب والنفس بشرائح طبقات هيولى الانسانية.

ان المسائل التي يطرحها هذا الفلك الغريب الذي يحوم فوق الحضارة هي بين المسائل الثالثة التي تنبثق في منتصف القرن العشرين. وهذه الاخيرة تنتقل، بسرعة، من محيط التساؤلات المعاصرة الى مركزها. وهي لا تدع نفسها تختزل في الاجابات الجاهزة من قبل. فلا يمكن ان تطرح الآ من جانب فكر متحرك. والأمر هو على هذا النحو بالنسبة للعالم الثالث وللثورة الصناعية الثالثة (الاكترونية والنووية) والسلطات الثالثة (البيروقراطية والتقنية والجهازية). وهو على هذا النحو بالنسبة لكل مايمكن أن يعد ثقافة ثالثة ناجمة عن الصحافة والسينما والراديو والتلفزيون وتظهر وتنمو وتنطلق الى جانب الثقافات الكلاسيكية ـ الدينية أو الانسانية ـ والقومية.

وغداة الحرب العالمية الثانية هي البرهة التي اكتشفت فيها السوسيولوجيا الأمريكية الثقافة الثالثة واعترفت بها وسمتها : الثقافة الجماهيرية.

وتعني الثقافة الجماهيرية ثقافة منتجة وفق المعايير الكثيفة للعمل الصناعي ومروجة بتقنيات نشر كثيفة (سميت وسائل الاعلام الجماهيرية) ومتوجهة الى جمهرة اجتماعية أى الى تجمع عملاق من الافراد مأخوذ في ماهو تحت بنى المجتمع الداخلية (الطبقات، الأسرة، الخ. . .) ومتجاوز لها.

ان مصطلح الثقافة الجماهيرية، كمصطلح المجتمع الصناعي والمجتمع الجماهيري الذي هو معادله الثقافي، يميز، تعسفياً، احدى نوى الحياة الاجتماعية. فيمكن للمجتمعات الحديثة أن تسمى مجتمعات تقنية وبيروقراطية ورأسمالية وطبقية و بورجوازية وفردية. . . وليس صناعية أو جماهيرية فقط. فمدلول الجماهيري بالغ الضيق قبليا.

ويمكن لمدلول الثقافة أن يبدو، قبليا، بالغ السعة اذا أخذناه بمعناه القوي الاتنوغرافي والتاريخي، وبالغ النبل اذا أخذناه بمعنى الانسانية المثقفة المشتق والمصفى.

ان الثقافة توجه، تنمي، تدجن بعض الامكانيات البشرية وتكف أخرى أو تحرمها. فهناك وقائع ثقافيةتهومية كتحريم العلاقات الجنسية مع الأقربين، ولكن قواعد هذا التحريم وصيغه تتمايز حسب الثقافات، وبعبارة أخرى، هناك، من جهة، «ثقافة» تحدد، بالنسبة للطبيعة، الصفات الانسانية حقا للكائن البيولوجي الذي يسمى الانسان، وهناك، من جهة أخرى، «ثقافات» خاصة وفق العصور والمجتمعات.

ويمكن أن تقال ان ثقافة ما تؤلف جسما معقدا من المعايير والرموز والأساطير والصور التي تنفذ الى الفرد في خصوصيته وتبنين الغرائز وتوجه الانفعالات. ولكن هذا الولوج يجري وفق علاقات اسقاط وتماه عقلية مستقطبة على رموز الثقافة وأساطيرها وصورها كما هي مستقطبة على الشخصيات الاسطورية أو الواقعية التي تجسد قيمها (الأسلاف، الأبطال، الآلهة). ان الثقافة توفر نقاط استناد خيالية للحياة العملية ونقاط استناد عملية للحياة الخيالية. فهي تغذي الكائن النصف واقعي والنصف خيالي الذي يفرزه كل فرد داخل ذاته ويتغلف به (شخصيته).

وهكذا تغوص بنا الثقافة القومية، منذ المدرسة، في خبرات الماضي الاسطورية ـ المعاشة بربطها إيانا بعلاقات تماه واسقاط مع أبطال الوطن الذين يتماهون، هم أنفسهم، مع الجسم الكبير غير المرئي، مع كونه حيا، الذي يتخذ، عبر قرون من المحن والانتصارات، وجهاً أمياً (الوطن الأم الذي ندين له بالحب) وأبوياً (الدولة التي ندين لها بالطاعة). وتقوم الثقافة الدينية على التماهي مع الآله المخلّص ومع الشراكة الأمية ـ الأبوية التي تؤلفها الكنيسة. والثقافة الانسانية تحمل الينا بصورة أبرع أو أكثر انتشارا معرفة وحساسية،

منظومة من المواقف العاطفية والعقلية من خلال انتشار الأعمال الأدبية التي يلعب، فيها، أبطال المسرح والقصة وتدفقات الشعراء وتأملات الأخلاقيين، بصورة مخففة، دور أبطال الميتولوجيات القديمة وحكماء المجتمعات القديمة.

ان الثقافة الجماهيرية، كما سنرى، ثقافة. فهي تؤلف جسما من الرموز والاساطير والصور المتصلة بالحياة العملية والحياة الخيالية، منظومة من الاسقاطات والتماهيات النوعية. وهي تضاف الى الثقافة القومية والثقافة الانسانية والثقافة الدينية وتتنافس مع هذه الثقافات.

المجتمعات الحديثة متعددة الثقافات. فهناك بؤر ثقافية ناشطة من طبائع مختلفة. فالدين (أو الأديان) والدولة القومية وتقاليد الانسانيات تواجه بين أخلاقياتها وأساطيرها ونماذجها أو توحد بينها داخل المدرسة وخارجها. ويجب أن نضيف الي هذه الثقافات المختلفة الثقافة الجماهيرية. فيمكن للفرد، نفسه، أن يكون مسيحياً في صلاة الصباح وفرنسيا أمام نصب الموتى قبل أن يذهب مساء لمشاهدة مسرحية «الوسيل» في المسرح الوطني الشعبي ويقرأ جريدة «فرانس سوار» و مجلة «باري ماتش».

والثقافة الجماهيرية تدمج وتتكامل، في الوقت نفسه، في واقع متعدد الثقافات، فتدع نفسها تحتوى وتضبط وتراقب (من جانب الدولة أو من جانب الكنيسة) وتنزع، في الوقت نفسه، الى حت الثقافات الأخرى وتفسيخها. وهي، بهذه الصفة، ليست مستقلة اطلاقا، فهي تستطيع أن تدع نفسها تتشرب بثقافة قومية أو دينية أو انسانية وتلون بدورها الثقافات القومية والدينية والانسانية، وهي كذلك ليست ثقافة القرن العشرين الوحيدة ولكنها تيار كثيف وجديد، حقا، لهذا القرن. وهي، اذ ولدت في الولايات المتحدة، تأقلمت، فعلا، في أوربا الغربية، وبعض عناصرها تنتشر في كل الكرة الأرضية. انها كوزموبوليتية في رسالتها وكونية في انتشارها. وهي تطرح علينا مسائل أول ثقافة عمومية في تاريخ الانسانية.

نقد ثقافي أم نقد المثقفين :

ينبغي، قبل مواجهة هذه المسائل، اجتياز الحاجز الثقافي الذي تعارضها به الانتلجنسيا «المثقفة».

يعيش «المثقفون» على تصور مرجع ومتمايز وأرستقراطي للثقافة. وهذا هو السبب الذي، من أجله، لايستدعي لديهم، مصطلح «ثقافة القرن العشرين»، مباشرة، عالم التلفزيون والراديو والسينما والهزليات والصحافة والاغاني والسياحة والعقل والترويح، بل يستدعي موندريان وسترافنسكي وبيكاسو والبان برغ وموزيل وبروست وجويس.

والمثقفون يلقون بالثقافة الجماهيرية في جحيم تحت الثقافة. ان الموقف «الانساني» يندد بغزو منتجات الصناعة الحديثة الفرعية الثقافية وبغزو منتجات الثقافة الحديثة الفرعية الصناعية.

والموقف اليميني يميل الى اعتبارها تسليات عبيد وبربرية عامية. وتفسير ماركس هو الذي ارتسم، انطلاقا منه، نقد «يساري» يعد الثقافة الجماهيرية مخدراً «أفيون الشعب الجديد» أو تضليلاً متعمداً «الرأسمالية تحول انتباه الجماهير عن مسائلها الحقيقية». والأكثر عمقا في ماركسيته هو نقد الضياع الجديد للحضارة البورجوازية: فضياع الانسان في العمل يستطيل، بعد الآن، الى ضياع في الاستهلاك وأنواع الترويح، في الثقافة الزائفة. وسوف أعود، بالطبع، الى هذه النقاط، ولكني أود، قبل ذلك، أن ألاحظ هنا أنه مهما كانت أصول ضروب الازدراء الانسانية، اليمينية واليسارية، فان الثقافة الجماهيرية تعد من سقط المتاع، زيفا أو، كما يقال في الولايات المتحدة، «كيتش» أي هابطة. واذا صرفنا النظر عن كل حكم قيمة فاننا نستطيع تشخيص مقاومة اجمالية من جانب «الطبقة المثقفة» أو «المتعلمة».

هذه الثقافة لم يصنعها المثقفون. فأوائل صانعي الأفلام كانو جوالين، مهرجين في الاحتفالات الشعبية. والصحف تطورت خارج دوائر الابداع

الأدبي المجيدة، وكان الراديو والتلفزيون ملاذ الصحفيين أو الممثلين الفاشلين. ومن المؤكد أن المثقفين اجتذبوا وجرت دعوتهم، تدريجيا، الى صالات التحرير وستوديوهات الاذاعة ومكاتب منتجي الأفلام، وكثيرون وجدوا، فيها، مهنة. ولكن هؤلاء المثقفين مستخدمون من جانب الصناعة الثقافية وهم لايحققون فيها، الآ بالحظ أو بعد معارك منهكة، المشروعات التي يحملونها في ذواتهم. ان المؤلف، في الحالات القصوى، مفصول عن عمله: فهذا العمل لم يعد عمله. والانتاج حطم الابداع: فسترو هايم و ويلز المغلوبان مرفوضان من جانب المنظومة لأنهما لايخضعان لها.

لقد جردت الانتلجنسيا الأدبية من ملكيتها بحلول عالم ثقافي فقد الابداع، فيه، قداسته وتفكك. ويزيد من نقده لتصنيع الروح كونه يسهم جزئيا، كمستخدم صغير، في هذا التصنيع.

وليس التجريد من الملكية هو، وحده، الذي تعانيه الانتلجنسيا. ان تصوراً كاملاً للثقافة والفن هو المهان بتدخل التقنيات الصناعية، كما هو مهان بالتحدي التجاري والاتجاه الاستهلاكيللثقافة الجماهيرية. فالارتزاق يعقب التجارة. والرأسمالية تقيم أسواقها في قلب المحمية الثقافيةالكبيرة. وارتكاس الانتلجنسيا هو ايضا ارتكاس ضد امبريالية رأس المال وحكم الربح.

وأخيراً، فان الاتجاه الاستهلاكي يهدم الاستقلال والتسلسل الجمالي الخاصين بالثقافة: «لايوجد في الثقافة الجماهيرية انقطاع بين الفن والحياة[1]». فلا يعارض الثقافة الجماهيرية بالحياة اليومية لانطواء متوحد ولاطقوس احتفالية. فهي تستهلك على مدى الساعات. ولاتتمايز القيم الفنية، كيفا، في قلب الاستهلاك الجاري: فالحاكي الآلي يقدم، في الوقت نفسه، أرمسترونغ وبراندالي، براسنز وداليا، الأغاني المبتذلة والميلوديا. والاصطفائية نفسها موجودة في الاذاعة والتلفزيون. فهذا العالم لايدار من

---

١ ـ كليمان غرينبرغ: الطليعة والثقافة الجماهيرية، في كتاب «الثقافة الجماهيرية».

جانب بوليس الذوق وتسلسل الجمال وجمرك النقد الجمالي. والمجلات وصحف الأطفال وبرامج الاذاعة والأفلام، ماخلا بعض الاستثناءات من هذه الأخيرة، ليست، قط، أكثر خضوعاً للنقد (المثقف) من استهلاك الخضار والمنظفات أو الغسالات. فالنتاج الثقافي محدد تحديداً وثيقاً بطابعه الصناعي، من جهة، وبطابعه كاستهلاك يومي من الجهة الاخرى دون ان يستطيع الارتقاء الى الاستقلال الجمالي. وهو لايصفى ولايدار ولايبنين من جانب الفن، القيمة العليا لثقافة المثقفين.

ان كل شيء يبدو وكأنه يقابل ثقافة المثقفين بالثقافة الجماهيرية: الكيف بالكم، الابداع بالانتاج، الروحانية بالمادية، الجمال بالسلعة، الأناقة بالفظاظة، المعرفة بالجهل، ولكن علينا، قبل التساؤل كما اذا كانت الثقافة الجماهيرية هي حقاً، مايراه فيها المثقف، ان نتساءل عما اذا لم تكن قيم «الثقافة العليا» دوغماتية، شكلية، تميمية، وعما اذا لم تكن «عبادة الفن» تغطي، غالبا، صلة سطحية بالاعمال. فكل ماكان مجدداًتعارض، دائما، مع معايير الثقافة السائدة. ألاتنطبق هذه القاعدة، وهي صحيحة فيما يتعلق بالثقافة الجماهيرية، على ثقافة المثقفين؟ ان «تحريفية» ثقافية تنازعمن روسو معلم ذاته الى روسو الجمركي، من رامبو الى السريالية، قواعد الثقافة العليا وأذواقها وتنفتح بالجمال على ماكان يبدو تافها وصبيانيا.

ان طليعيي الثقافة هم أول من أحب وتبنى شابلن وهاميت (الجاز وأغنية الشوارع). وعلى العكس من ذلك، تزدرى الثقافة الجماهيرية باستعلاء حيث يسود التفاخر الجمالي والوصفات الأدبية والمواهب المصطنعة والسطحيات الاصطلاحية. ان هناك جهالة في «المثقفين» تنتمي الى النمطية المبتذلة نفسها التي تنتمي اليها المعايير المحتقرة للثقافة الجماهيرية. والبرهة التي تبدو فيها «الثقافة العليا» و«الثقافة الجماهيرية»متعارضتين هي نفسها البرهة التي يتلاقيان فيها، الواحدة بارستقراطيتها المبتذلة والثانية بابتذالها المتعطش الى «المكانة». وهذا ما رآه، حقاً، هارولد روزنبرغ: «المفهوم المضاد للهابط

هو، في الواقع، هابط متزايد. فعندما يتحدث ماكدونالد عن الهابط يبدو كأنه يتحدث من وجهة نظر الفن، وعندما يتحدث عن الفن، فان أفكاره تكون هابطة». ويضيف الى ذلك هذه الصيغة الأساسية: «ان أحد وجوه الثقافة الجماهيرية هو النقد المازوشي للهابط»[1] .

وليس هدفي، هنا، الاشادة بالثقافة الجماهيرية، بل الهبوط بثقافة المثقفين، وليس ذلك، فقط من أجل أن أجني بضع المتع السارية ـ المازوشية تلك التي يبدي المثقفون، حيالها، شراهة، بل من أجل أن أنسف، حرفيا، الحصن الذي اعتدنا أن نتأمل منه هذه المسائل ومن أجل أن أعيد الجدال الى موقعه.

هل غرضي حساس؟ مهما تكن المسألة المدروسة، فينبغي، أولا، ان يدرس الملاحظ نفسه لأن الملاحظ اما ان يعكر الظاهرة الملاحظة واما أن يسقط ذاته فيها بصورة ما. ومهما يكن المشروع في ميدان العلوم الانسانية، فان أول خطوة يجب ان تكون التحليل الذاتي، النقد الذاتي. فعندما أتصدى، أنا المثقف، لمسألة الثقافة، فان تصوري للثقافة هو الذي يكون، أولا، موضع المساءلة. وعندما اتوجه، كمثقف، الى المثقفين، فان هذه «الثقافة» المشتركةهي، حقا، ماينبغي علي، أولا، أن أضعه موضع المساءلة. ان هناك مقاومات سيكولوجية وسوسيولوجية داخل ما يمكن ان نسميه، جملة (سطحيا اذا أردنا الاحاطة بمجمل المسائل، ويحق في الحالة الخاصة المقصودة هنا)، الطبقة المثقفة، فارتكاسها مضمون ومتجانس الى درجة تكون معها هذه النقطة هي التي يجب أن يوقع، فيها، الاضطراب أولاً. لقد كانت المسألة التمهيدية التي يجب تحديدها هي التالية: الى أي حد انخرطنا، نحن أنفسنا، في منظومة دفاع، لاشعورية، أحياناً، ولكنها غير قابلة للإنكار دائما، ضد سيرورة تنزع الى تهديم المثقفين الذين هم نحن؟

ان ذلك يقودنا الى مراجعة مدلولنا الأخلاقي أو الجمالي عن الثقافة

---

١ ـ هارولد روزنبرغ: الثقافة الجماهيرية والنقد الهابط، وينتر ١٩٥٨.

ونقده ذاتياً والى اعادة الاقلاع انطلاقا من ثقافة في حالة غوص تاريخي وسوسيولوجي: فالثقافة الجماهيرية تطرح علينا مسائل سيئة الصياغة، سيئة البروز. وكلمة «الثقافة الجماهيرية» لاتستطيع، هي نفسها، ان تدل على هذه الثقافة الآخذة في الانبثاق، ذات الحدود التي مازالت مائعة، المرتبطة ارتباطا عميقا بالتقنيات والصناعة، كما هي مرتبطة بالنفس والحياة اليومية. فالطبقات المختلفة في مجتمعاتنا وحضارتنا هي موضع البحث في الثقافة الجديدة. ونحن محالون، مباشرة، الى العقدة الكلية.

المنهــــج:

منذ ذلك الحين، يرتسم منهج المقـاربة. انه منهج نقـد ذاتي ومنهج الكلية. ومنهج الكلية يشتمل، هو نفسه، على منهج النقد الذاتي لأنه لاينزع الى التصدي لظاهرة في ترابطاتها فقط، بل ينزع، أيضا، الى التصدي للملاحظ نفسه في منظومة العلاقات. ومنهج النقد الذاتي ينفتح بصورة طبيعية على منهج الكلية بكنسه الأخلاقية المتعالية والعدوانية المحيطة ومناهضة الهابط. وفي الوقت نفسه، يمكن تجنب النزعة السوسيولوجية المجردة، البيروقراطية، للباحث المفصول عن بحثه، الذي يكتفي بعزل هذا القطاع أو ذاك دون أن يحاول رؤية مايربط بين هذه القطاعات.

ومن المهم، أيضا، أن يشارك الملاحظ في موضوع ملاحظته: فيجب، بمعنى ما، أن يستمتع بالسينما ويحب ايلاج قطعة نقود في الحاكي الآلي ويتلهى بآلات النقود ويتابع المباريات الرياضية في الاذاعة والتلفزيون ويدندن بآخر أغنية شائعة. يجب أن يكون هو نفسه، الى حد ما، من الحشد، من حفلات الرقص، من المتسكعين، من الألعاب الجماعية. يجب ان يعرف هذا العالم دون أن يحس نفسه فيه غريبا. يجب أن يحب التسكع في شوارع الثقافة الجماهيرية الكبرى. وربما كانت احدى مهمات نارودنيك الحديث، المهتم دائما بـ«المضي الى الشعب» أن يمضي الى داليدا.

ان الموضـوعيـة التي يجب السـعي اليـهـا هي تلك التي تدمج الملاحظ بالملاحظة، وليـست النزعـة الموضـوعيـة التي تدعي الوصـول الى الموضـوع بحذف مايلاحظ، في حين أنها لاتفعل شيئا خلاف ترجيح منهج مـلاحظة لانسبي. وعبـارة كلوديل صحيحة على الرغم من أن عكسهـا صـحيح أيضاً: «لايعرف الانسان العالم بما يختلسه منه، بل بما يضيفه اليه هو نفسه». والمعـرفـة الحقيـقيـة للعـالم تحـول عـلاقـة الملاحظ ـ موضع الملاحظة الى ديالكتيكية «الاختلاس» و«الاضافة».

وأخيرا، فـان منهج الكليـة يجب أن يجنبنـا، في الوقت نفسـه، الخبرة التجزيئية التي تنتهي، بعزلها مجال من الواقع، الى عزلة عن الواقع والأفكار المجردة الكبيـرة التي لاتبين، مثل هذه المشاهد المتلفزة لقمر صناعي، سوى أكوام غيوم فوق القارات. يجب متابعة الثقافة الجماهيرية في حركتها الأزلية من التقنيـة الى النفس الانسـانيـة، ومن النفس الانسانيـة الى التقنيـة، اقبـال وادبار يجتازان كل السيرورة الاجتماعية. ولكنه ينبغي، في الوقت نفسه، الاحتفاظ بهما بوصفهما واحد من تصالبات هذا المركب الثقافي والحضاري والتاريخي الذي نسميه القرن العشرين. فيجب أن لانطرد مسائل المجتمع والانسـان الأساسيـة من دراستنا، بل يجب، على العكس من ذلك، جعلها مركز هذه الدراسة، فهي تسيطر على قصدنا.

* * *

الفصــل الثــاني

الصناعة الثقافية

اقتضى امكان وجود الثقافة الصناعية اختراعات تقنية، لاسيما اختراع السينما واللاسلكي. وغالبا ماكان استعمال هذه التقنيات مفاجأة لمخترعيها: فالسينما وهي جهاز لتسجيل الحركة خطفت من جانب المشهد والحلم والترويح، وخطف اللاسلكي، وكان استعماله الأولي نفعياً، من جانب اللعب والموسيقى والتسلية. وهكذا، فان الريح التي تدفع بها نحو الثقافة هي ريح الربح الرأسمالي. فالفنون التقنية الحديثة نمت بالربح ومن أجله. ولم تكن هذه الاختراعات، لولا دفع الروح الرأسمالية المدهش، لتعرف، دون شك، نمواً على مثل هذه الراديكالية والكثافة في توجيهه. ولكن، ماان يوجد هذا الدفع حتى تتجاوز الحركة الرأسمالية الخالصة: ففي بداية الدولة السوفياتية تعرف لينين وتروتسكي على الأهمية الاجتماعية للسينما. وتنمو الصناعة الثقافية في كل الأنظمة ضمن اطار الدولة كما ضمن اطار المشروع الخاص.

نظامان:

الدولة، في الأنظمة المسماة اشتراكية، هي السيد المطلق، الرقيب والمدير والمنتج. فتستطيع ايديولوجية الدولة، اذن، أن تلعب دوراً رئيسياً.

ولكن المشروع الخاص، حتى في الولايات المتحدة، ليس متروكاً، قط، كليا لسيروراته الخاصة: فالدولة شرطي على الأقل.

وبين الدولة سيدة الثقافة والدولة ـ الشرطي تشكيلة من المواقف المتوسطة. ففي فرنسا، مثلاً، لاتتدخل الدولة في الصحافة الا من أجل

الترخيص المسبق ولكنها تطوى تحت جناحيها وكالة الأنباء الوطنية (فرانس بريس). وهي، بالنسبة للسينما، تبيح وتحرّم، تموّل صناعة الفيلم جزئيا وتشرف على شركة انتاج. أما في الاذاعة، فهي تملك احتكارا شرعيا ولكنها تتسامح بالمنافسة الناجمة من جانب اذاعات طرفية (لوكسمبورغ، أوربا رقم١، مونت كارلو، اندور). وهي تسعى، في التلفزيون، الى المحافظة على احتكارها.

وتختلف المحتويات الثقافية اختلافا متفاوت الراديكالية بموجب نموذج تدخل الدولة ـ سلبي (الرقابة، الاشراف) أو الايجابي (التوجيه، التدجين، التسيير) وبموجب الطابع الاستبدادي أو الليبرالي للتدخل وبموجب نموذج الدولة المتدخلة.

واذا اخذنا هذه المتغيرات بعين الاعتبار، فيمكن أن نقول أنه اذا كان هناك تعادل في الانشغال بالوصول الى أكبر جمهور ممكن بين النظام الخاص (السعي وراء الربح الأقصى) ونظام الدولة (اهتمام سياسي وايديولوجي)، فان النظام الخاص يريد، قبل كل شيء، ارضاء المستهلك. فسوف يفعل أي شيء، ضمن حدود الرقابة، من أجل التسلية والامتاع.

أما نظام الدولة، فانه يريد الاقناع، التربية: فهو ينزع، من جهة أولى، الى نشر ايديولوجية قد تبعث على الضجر وتستفز، وهو، من جهة أخرى، غير محرك بالربح ويستطيع أن يقترح قيم «ثقافة عليا» (أحاديث علمية، موسيقى كبرى، أعمال كلاسيكية).

والنظام الخاص حي لأنه ممتع: فهو يريد أن يكيف ثقافته مع الجمهور. أما نظام الدولة فهو متكلف، مكره: فهو يريد تكييف الجمهور مع ثقافته. فالأمر هو الخيار بين المربية العجوز المنزوعة الجنس ـ انستازي، وفتاة الاعلان التي تنفرج شفتاها.

واذا كان ينبغي أن نطرح، لبرهة ما، المسألة بتعابير معيارية، فليس

هناك، في نظري، اختيار يجب ان نجريه بين نظام الدولة والنظام الخاص، بل هناك تركيب جديد يجب انشاؤه. وفي انتظار ذلك، فالمنافسة، داخل أمة واحدة، بين النظام الخاص والدولة (بالنسبة للاذاعة والسينما) هي التي توفر أفضل الفرص من أجل أن تغني أكثر وجوه النظامين بعثاً على القلق بعضها بعضا ومن أجل أن تنمو أهم وجوههما (الاستثمار الثقافي في نظام الدولة والاستهلاك الثقافي المباشر في النظام الخاص). وهذا الأمر مطروح، بالطبع، بصورة مجردة.

ولن أفحص، في هذا البحث، مسألة الذيول الثقافية لسياسة الدولة ولا النظام الثقافي المسمى «اشتراكيا» على الرغم من أن هناك، باستثناء مايتعلق بالصين، تسرباً لعناصر الثقافة الجماهيرية على الطريقة الامريكية الى داخله. فموضوع دراستي هو السيرورات الثقافية التي نمت خارج دائرة توجيه الدولة (أو التوجيه الديني أو التربوي) بتأثير من الرأسمالية الخاصة والتي تستطيع، مع ذلك، الانتشار في أنظمة ثقافة الدولة. ومن أجل اجتناب كل ايهام، سوف أستعمل مصطلح الثقافة الصناعية للدلالة على الصفات المشتركة لكل الأنظمة الخاصة وأنظمة الدولة، في الغرب والشرق، محتفظاً بمصطلح الثقافة الجماهيرية للثقافة الصناعية السائدة في الغرب.

* الانتاج ـــ الابداع :

النموذج البيروقراطي ـــ الصناعي :

هناك، في الحالتين ومهما كانت محتوياتهما الثقافية مختلفة، تركيز للصناعة الثقافية.

ان الصحافة والاذاعة والتلفزيون والسينما صناعات خفيفة جداً. انها خفيفة بالعتاد الانتاجي وخفيفة جداً بالسلعة المنتجة: فهذه الأخيرة ماثلة في ورقة الجريدة، في الشريحة السينمائية، وهي تطير على الأمواج وتصبح، في برهة الاستهلاك، غير ملموسة على اعتبار أن هذا الاستهلاك نفسي. ولكن هذه الصناعة الخفيفة جدا منظمة على أساس أكثر الصناعات تنظيما من

الناحيتين التقنية والاقتصادية. ففي الاطار الخاص، تركز بعض مجموعات الصحافة الكبرى وبعض أقنية الاذاعة والتلفزيون الكبيرة وبعض الشركات السينمائية العتاد (المطابع والاستديوهات) وتسيطر على الاتصالات الجماهيرية. أما في الاطار العام، فان الدولة هي التي تقوم بالتركيز.

ويقابل هذا التركيز التقني تركيز بيروقراطي. فالصحيفة ومحطة الاذاعة والتلفزيون منظمتان بيروقراطيا. والتنظيم البيروقراطي يصفي الفكرة المبدعة ويخضعها للامتحان قبل أن تصل الى يدي الذي يقرر - المنتج، رئيس التحرير. وهذا الأخير يقرر، في ضوء اعتبارات مغفلة، المردودية المحتملة للموضوع المقترح (المشروع الخاص)، مناسبته سياسيا (الدولة)، ثم يعهد بالمشروع الى التقنيين الذين يخضعونه لمعالجاتهم الخاصة. وفي النظامين، تقع «السلطة الثقافية»، سلطة مؤلف الأغنيةأو المقال أو مشروع الفيلم أو فكرة البرنامج، بين مطرقةالسلطة البيروقراطية وسندان السلطة التقنية.

والتركيز التقني - البيروقراطي يبسط تأثيره عموميا على كل الانتاج الثقافي الجماهيري. ومن هنا جاءت النزعة الى تجريد الانتاج من الصفة الشخصية ورجحان التنظيم العقلاني للانتاج (التقني - السياسي) على الابتكار وتفسخ السلطة الثقافية.

ولكن هذه النزعة التي يقتضيها النظام الصناعي تصطدم بمقتضى معاكس تماما مولود من طبيعة الاستهلاك الثقافي الذي يطلب دائماً، نتاجاً، مفرداً وجديداً دائماً.

ان صناعة المنظفات تنتج، دائما، المسحوق نفسه وتقتصر على التنويع في العبوة من حين الى اخر. وصناعة السيارات لاتستطيع أن تفرّد سوى المجموعات السنوية بتجديدات تقنية أو شكلية في حين أن الوحدات متماثلة فيما بينها ماعدا ما يتعلق ببعض الفروق المقننة في اللون والزينة. ولكن الصناعة الثقافية تحتاج الى وحدات مفرّدة بالضرورة. فيمكن تصور فيلم بموجب بعض الوصفات المقننة (حبكة غرامية، نهاية سعيدة)، الاّ أنه يجب

أن تكون له شخصيته، أصالته، فرادته. والأمر هو نفسه بالنسبة لبرنامج اذاعي وأغنية. وفضلاً عن ذلك، فان الاعلام والصحافة الكبرى يتصيدان، كل يوم، الجديد، الطارئ، الحدث، أي الفردي. وهما يسكبان الحدث في قوالبهما لترداه في فرادته.

فيجب على الصناعة الثقافية، اذن، أن تتغلب، باستمرار، على تناقض أساسي بين بناها البيروقراطية ـ التقنينية والأصالة (الفردية والجدة) في النتاج الذي يجب أن تقدمه. وعملها نفسه يجري انطلاقا من هذين الزوجين المتناقضين: البيروقراطية ـ الابتكار، التقنين ـ الفردية[1].

وتبلغ هذه المفارقة درجة يمكن أن نتساءل، معها، كيف يكون تنظيم بيروقراطي ـ صناعي للثقافة ممكنا؟ ان هذه الامكانية موجودة، دون شك، في بنية الخيالي نفسها. فالخيالي يتبنين بموجب نماذج أصلية: فهناك نماذج للذهن البشري ترتب الأحلام، ولاسيما الأحلام المعقلنة التي هي الموضوعات الاسطورية أو الروائية. فالقواعد والاصطلاحات والأنواع الفنية تفرض على الأعمال بنى خارجية، في حين توفر لها مواقف نموذجية وشخصيات نموذجية البنى الداخلية. والتحليل البنيوي يبين لنا أنه يمكن اختزال الأساطير في بنى رياضية. الا أن كل بنية ثابتة تستطيع أن تتوافق مع المعيار الصناعي. والصناعة الثقافية تتابع التظاهرة على طريقتها بتقنينها الموضوعات الروائية الكبرى وتحويل النماذج الأصلية الى نماذج نمطية. وتصنع، عمليا، روايات عاطفية، بالجملة، انطلاقا من بعض نماذج غدت شعورية ومعقلنة. فيمكن للقلب، ايضا، أن يعلّب.

ولكن ذلك يشترط أن تكون المنتجات الناجمة عن السلسلة مفردّة.

وهناك تقنيات تفريد تقوم على تعديل صورة تركيب العناصر مع بعضها، وذلك كما يمكن الحصول على أكثر الأشياء تنوعا انطلاقا من قطع لعبة ميكانو معيارية.

١- بيتر باشلن: التاريخ الاقتصادي للسينما.

ويلزم في برهة معينة، ماهو أكثر من ذلك، يلزم ابتكار. وهذه النقطة هي التي لا يستطيع الانتاج، عندها، أن يخنق الابداع والتي تكون البيروقراطية، عندها، مرغمة على السعي وراء الابتكار والتي يتوقف، فيها، المعيار ليستكمل بالأصالة.

ومن هنا جاء هذا المبدأ الاساسي: لايمكن دمج الابداع الثقافي دمجا كاملا في نظام انتاج صناعي. ويلي ذلك عدد من النتائج: فهناك، من جهة أولى، نزعات مضادة متجهة الى فك التركيز والمنافسة، وهناك، من جهة أخرى، النزوع الى استقلال الابداع النسبي داخل الانتاج.

وعلى كل حال، فان هناك حداً للتركيز المطلق متغيراً بموجب الصناعات ولكنه موجود فيها كلها. فاذا حمل تروست الصابون نفسه (ليفر) على عدم الاقتصار على طرح عدة أصناف متنافسة من المنظفات (اومو، سوفيل، تايد، برسيل) في السوق، بل حمل، أيضا، على تزويدكل صنف بشيء من الاستقلال، لاسيما في تنظيم الاعلان، فذلك لأن هناك على هذا المستوى الأولي نفسه حاجة الى التنويع والفردية في الاستهلاك، ولأن الكفاية التسويقية القصوى موجودة في هذه الصورة الغريبة والمفككة للتركيز في الوقت نفسه لهذه المنافسة الذاتية.

ويظهر حد التركيز بصورة أوضح بكثير في الصناعة الثقافية. فاذا لم يكن التركيز على الصعيد المالي ممكن التصور فقط، بل كان، ايضا، شائعا (خضوع عدة صحف متنافسة، فعلا، لاحتكار واحد مثلا، كما هو الأمر بالنسبة لصحيفتي «فرانس سوار» و «باري - بريس»)، فان التركيز في صحيفة واحدة، في محطة اذاعة واحدة، في جهاز انتاج سينمائي واحد مفرط في مناقضته لحاجات التنويع والتفريد والحد الأدنى من حرية العمل ذات الضرورة الحيوية بالنسبة للصناعة الثقافية.

ان التوازن بين التركيز وفكه، بل بين التركيز والمنافسة، ينشأ ويناله التعديل بموجب عوامل متعددة. ومن هنا تنشأ بنى انتاجية هجينة ومتحركة.

ففي فرنسا، مثلاً، انهارت تروستات السينما اثر أزمة ١٩٣١ . وقد تبعثر الانتاج بين شركات صغيرة مستقلة، والتوزيع، وحده، هو الذي بقي تحت اشراف بعض شركات كبيرة غالبا ماتشرف، بتأثير من عودة نسبية الى التركيز، على الانتاج بسلف على المشروع.

وفي الولايات المتحدة، ونتيجة لمنافسة التلفزيون، فكت الشركات الكبيرة، مثل فوكس، تركيزها وتركت مسؤوليات التفريد لمنتجين نصف مستقلين.

وبعبارة أخرى، ينزع النظام، كلما أرغم على ذلك، الى العودة الى مناخ الرأسمالية السابقة التنافسي. وهو يدع أيضا، وكلما أرغم على ذلك، مضادات للبيروقراطية تنفذ الى داخله. أما في نظام الدولة، فان مقاومات كبيرة مضادة للبيروقراطية تكمن، فيه، باستمرار، بصورة أخرى: وهذه الأخيرة تصبح قوية منذ أن يرتسم شرخ في النظام: ففي بعض الحالات، يمكن لامكانيات المؤلفين الابداعية أن تكون، في هذا النظام، أكبر منها في النظام الرأسمالي على اعتبار أن اعتبارات الربح تكون فيه ثانوية. وتلك كانت حالة السينما البولونية بين عامي ١٩٥٥ و ١٩٥٧ .

ويتوقف التوازن - واختلاله - بين القوى المتعارضة، البيروقراطية والمضادة للبيروقراطية كذلك على النتاج نفسه. فالصحافة الجماهيرية أكثر بيروقراطية من السينما لأن الأصالة والفرديةمسبقتا الصنع فيها من جانب الحدث، لأن ايقاع النشر يومي أو اسبوعي ولأن قارئ الصحيفة مرتبط بعادات قوية. أما الفيلم، فيجب أن يجد، في كل مرة، جمهوره ويجب، خاصة، أن يحاول كل مرة تركيبا صعبا بين المعياري والأصيل: ان المعياري يفيد من النجاح الماضي، والأصيل هو عربون النجاح الجديد، ولكن الذي سبقت رؤيته يجازف بالانهاك والجديد يجازف بالاعراض. ومن أجل ذلك، تبحث السينما عن النجم الذي يوحد بين النموذج الأصلي والفردي. ونفهم، منذ ذلك الحين، أن يكون النجم أفضل مضاد للخطر في الثقافة الجماهيرية، وخاصة في السينما.

فتقوم، اذن، في كل حالة، علاقة بين المنطق الصناعي - البيروقراطي - الاحتكاري التركيزي - التقنيني والمنطق المضاد الفردي - الابتكاري - التنافسي - الاستقلالي - التجديدي. وقد يعكر هذه العلاقة المعقدة أي تعديل يصيب وجها واحدا من وجوهها. انها علاقة قوة خاضعة لجملة القوى الاجتماعية التي تتوسط الصلة بين المؤلف وجمهوره. وعلى علاقة القوة هذه يتوقف، في نهاية المطاف، الثراء الفني والانساني للعمل المنتج.

وتجري هذه العلاقة الحاسمة بموجب توازنات واختلالات في التوازن. والتناقض بين الابتكار والتقنين هو التناقض الديناميكي للثقافة الجماهيرية. انه آلية تكيفها مع الجماهير وتكييف الجماهير معها: انه حيويتها.

ان وجود هذا التناقض هو الذي يتيح لنا أن نفهم، من جهة، هذا الكون النمطي العملاق في الفيلم والأغنية والصحافة والاذاعة، ومن جهة أخرى هذا الابتكار الأزلي في السينما والأغنية والصحافة والاذاعة، هذه المنطقة للابداع والموهبة داخل المحافظة المقننة. ذلك أن الثقافة المصنعة تدمج أمثال بريسون وبراسنز و فولكنر و ويلز بخنقهم، أحيانا، وبتفتيحهم أحيانا أخرى.

وبعبارة أخرى، تحتاج الصناعة الثقافية الى لاحب سالب لتعمل بصورة موجبة. وهذا اللاحب السالب هو شيء من الحرية داخل بنى صلدة. وقد تكون هذه الحرية محدودة، ويمكن لهذه الحرية، في أغلب الأحيان، أن تستخدم لانجاز الانتاج المقنن أي لخدمة التقنين. وهي تستطيع، أحيانا، أن تثير نوعا من تيار همبولدت على هامش المياه العميقة أو داخلها (التيار الأسود للفيلم الأمريكي بين عامي ١٩٤٥ و ١٩٦٠ من ديمتريك وكازان الى لازلو بينيديك ومارتن ريت ونيكولاس راي والتيار الفوضوي للأغنية الفرنسية مع براسنز وليوفيري ألخ..) ويمكن، أحيانا، أن تندلع كالوميض: فيلما «كانال» و «رماد وماس».

الانتاج والابداع:

الابداع المصنع:

المبدع، أي المؤلف، مبدع جوهر عمله وشكله، ظهر متأخرا في تاريخ الثقافة: انه فنان القرن التاسع عشر. وهو يوطد ذاته، على وجه الدقة، في البرهة التي بدأ، فيها، العصر الصناعي. وهو ينزع الى التفسخ مع دخول التقنيات الصناعية في الثقافة. فالابداع ينزع الى أن يصير انتاجا.

ان الفنون الجديدة في الثقافة الصناعية تبعث، بمعنى ما، جماعية العمل الفني القديمة، جماعية الملاحم المغفلة ومشيدي الكاتدرائيات ومراسم الرسامين حتى رافاييل ورامبرندت. فالشبه مدهش بين الأبطال الهوميريين وفرسان المائدة المستديرة الذين غنتهم موجات متعاقبة من الشعراء المنسيين وأبطال ملاحم المسلسلات المصورة في الصحافة الجماهيرية الذين رسمتهم موجات متعاقبة من الرسامين الذين يغيبهم، من جديد، النسيان.

وهكذا، مثلا يفتتح جون كارتر، بطل ادغار ـ ايس بورو، عهد «الوسترن الكوني» على شكل روائي. وفي عام ١٩٣٤، طلبت شركة أفلام كنغ من الرسام اليكس رايموند أن يصور مغامرات هذا البطل الذي تحول الى فلاش غوردون[١]. وتوفي اليكس رايموند في حادث فخلفه أوستن بريغز (١٩٤٢-١٩٤٩). واستبدل بهذا الأخير مارك رابوي ودان باري.. وكذلك انتقل مصير طرزان من يد الى أخرى... وجرى الأمر نفسه في فرنسا حيث تولى أمر «ذي القدمين النحاسيتين» رسامون مختلفون بعد وفاة فورتون، ويتولى أمره، حاليا، بيلوس. ولكن الجماعية الجديدة لاتقتصر على استئناف أشكال الفن البدائية. فلأول مرة في التاريخ، يكون التقسيم الصناعي للعمل هو الذي ينسف وحدة الابداع الفني كما نسف المشغل العمل الحرفي.

لقد أقام الفن الكبير الجديد، وهو فن صناعي نموذجي، تقسيماً صارماً

١- بطل فيلم غزو كوكب المريخ الذي عرض في الأربعينات (المترجم).

للعمل مماثلا لذاك الذي يجري في مصنع منذ دخول المادة الخام حتى خروج النتاج الناجز. ومادة الفيلم الأولى هي موجز السيناريو أو القصة التي يجب اقتباسها. وتبدأ السلسلة بالمقتبسين وكتاب السيناريو والحوار، وحتى باختصاصيي الخدع أو اللمسة الانسانية أحيانا، ثم يتدخل المخرج في وقت واحد مع مهندس الديكور والمصور ومهندس الصوت، وينجز الموسيقي واختصاصي المونتاج، أخيراً، العمل الجماعي. ومن المؤكد أن المخرج يظهر بوصفه صانع الفيلم، ولكن هذا الأخير نتاج ابداع جرى تصوره بموجب معايير انتاجية متخصصة.

وينمو تقسيم العمل بمواغير متساو في قطاعات الابداع الصناعي الأخرى: فالانتاج التلفزيوني يخضع للقواعد نفسها التي يخضع لها الانتاج السينمائي، وان كان ذلك بدرجة أدنى. والانتاج الاذاعي يخضع بصورة متنوعة تنوع البرامج لتقسيم العمل هذا. أما في صحافة المجلات، وفي الصحافة اليومية أحيانا، فان العمل في تحرير الاعلام الخام (برقيات الوكالات، رسائل المراسلين) والاعداد اللغوي الذي تشهده اعادة الكتابة يشهدان على جريان التقسيم العقلاني للعمل على حساب الصحافة القديمة.

هذا التقسيم لعمل أصبح جماعيا هو مظهر عام للتعقيل الذي يبدأ عند صنع المنتجات ويستمر في خطط الانتاج والتوزيع وينجز في دراسات السوق الثقافية.

ويقابل التقنين هذا التعقيل: والتقنين يفرض على النتاج الثقافي قوالب مكانية ـ زمانية حقيقية: فيجب أن يكون طول شريط الفيلم ٢٥٠٠ متر أي أن يغطي ساعة ونصف الساعة. ويجب أن تحتوي مقالات الصحف على عدد من العلامات التي تحدد أبعادها سلفا. وبرامج الاذاعة محسوبة بالدقائق. ويسود تقنين الأسلوب في الصحافة حيث تسود المادة الكتابية. وموضوعات الخيال الكبرى (القصص، الأفلام) هي، نفسها، بمعنى ما، نماذج أصلية

ونمطية مشكلة في معايير. وضمن هذا المعنى «تحل الصيغة محل الشكل» كما يقول رايت ميلز في «الياقة البيضاء».

ولكن تقسيم العمل ليس متنافرا بصورة مطلقة مع التفريد. فقد سبق أن أنتج تحفا في السينما على الرغم من أن الشروط الفضلى للابداع هي، فعليا، تلك التي يستطيع مبدع، ضمنها، أن يتولى في الوقت نفسه كل الاختصاصات المفصولة عن بعضها صناعيا (الفكرة، السيناريو، الحوار، الاخراج، المونتاج). فالتقنين نفسه لايؤدي بالضرورة الى إبطال التفريد. فيمكن أن يكون المعادل الصناعي لـ«قواعد» الفن الكلاسيكية كالوحدات الثلاث التي كانت تفرض أشكالا وموضوعات. والضغوط إما أن تخنق العمل الفني واما أن تغنيه. والوسترن ليس أكثر تصلبا من التراجيديا الكلاسيكية وموضوعاته المقننة تسمح بأكثر التنويعات رهافة من «الكوكبة الرائعة» الى «برونكو» و «القمر العالي» و «شين» و «جُوني غيتار» و «ريوبرافو».

وهكذا، فليس تقسيم العمل ولاالتقنين، في ذاتهما، عقبتين في وجه تفريد العمل. فهما، بالفعل، ينزعان، في الوقت نفسه، الى خنقه واغنائه: فكلما نمت الصناعة الثقافية زاد لجؤوها الى التفريد، ولكنها تنزع، أيضا، الى تقنين هذا التفريد. فهوليوود لم تلجأ، في بداياتها الحرفية، الى الكتاب الموهوبين من أجل سيناريوهاتها. ففترة ذروة النظام الصناعي هي التي ربط، فيها، مصنع الأحلام فولكنر بعقد أو اشترى حقوق همنغواي. وهذه الاندفاعة نحو الكاتب الكبير التي جلبت التفريد الأقصى كانت، في الوقت نفسه، متناقضة لأن فولكنر وجد نفسه، فور التعاقد معه، أمام استحالة كتابة سيناريوهات فولكنرية واقتصر على تطريز موضوعات مقننة.

وبعبارة أخرى تنزع ديالكتيكية التقنين ـ التفريد الى التضامن في نوع من المتوسط.

ولم تعبر الاندفاعة الى التفريد عن نفسها باللجوء الى اللاحب السالب «المبدع» فقط، بل جرى ذلك، أيضا، عن طريق اللجوء الى الفرديات العليا، النجوم. فوجود نجم يرتفع بتفريد الفيلم. والصحافة تستهلك وتخلق، دون انقطاع، نجوما على نموذج نجوم السينما، من أمثال اليزابيت ومرغريت وبوبيه وكوبي وهيرزوغ وبلومبار وروبيروز.

والنجوم شخصيات مبنية (مقننة) ومفردة في الوقت نفسه، وهكذا تحل كهنوتيتهم التناقض الأساسي على أفضل وجه. وربما كان ذلك أحد الاختصاصات الأساسية لعملية صنع النجوم (التي لم ألح عليها الالحاح الكافي في كتابي حول النجوم).

وبين هذين القطبين للتفريد، النجم والمؤلف (كاتب سيناريو الفيلم أو البرنامج أو مخرجهما، محرر المقال) تجري ديالكتيكية صادة في معظم الأحيان. فكلما زادت فردية النجم انخفضت فردية المؤلف، والعكس بالعكس. وغالبا ماترجح كفة النجم على كفة المؤلف، فيقال «فيلم لغابان». ففردية المؤلف تسحق من جانب فردية النجم وهي تتوطد في الفيلم الذي يكون دون نجوم.

ونستطيع أن نتصدى، هنا، لمسألة المؤلف الذي تستخدمه الصناعة الثقافية وتكبحه، في الوقت نفسه، في صفته الثلاثية كفنان ومثقف ومبدع. ان الصناعة الثقافية تجتذب الصحفيين والكتاب الموهوبين وتربطهم بأجور عالية جداً، ولكنها لاتثمر سوى القسم من مواهبهم الذي يتوافق مع المعايير. فتتكون، اذن، داخل عالم الثقافة الصناعية، انتلجنسيا مبدعة يضغط عليها تقسيم العمل والبيروقراطية ضغطاً ثقيلاً وتكون امكانياتها متخلفة. فالمكلف باعادة الكتابة ينشيء، بصورة مغفلة، مغامرات «مرغريت في مجلة «فرانس ديمانش». وهو يروي قصة ١٧ اكتوبر كما لو أنها قصة اثارة يكون فيها لينين الرجل الثالث. وكاتب السيناريو ينجز سيناريوهات يزدريها. ويتحمل مخرج

مثل داسان لولوبريجيدا ليصور «القانون» ويقبل واحد مثل لازلوبنديكت، كي يفلت من الصمت، الغباوة الاصطلاحية لمخطوط قصة فيلم. وهكذا، غالبا مانرى مؤلفين يقولون: «هذاليس فيلمي، لقد أرغمت على أخذ هذا النجم، كان علي أن أقبل هذه الخاتمة السعيدة ـ لقد أرغمت على كتابة هذا المقال ولكني لن أوقعه ـ ينبغي علي، حقا، أن أقول هذا في برنامج اذاعي». ويتضاعف، في الصناعة الثقافية، عدد المؤلفين الذين لايكتفون بالخجل من أعمالهم بل ينكرون، أيضا، أن يكون ذاك عملهم. فلم يعد المؤلف يستطيع أن يتماهى مع عمله. وقد خلق بينه وبين هذا العمل نفور خارق للعادة. وعند ذلك، تزول أكبر ترضية للفنان التي هي تماهيه مع عمله أي تبريره لنفسه في عمله وتأسيسه، فيه، تعاليه الخاص.

انها لظاهرة ضياع لاتعدم الشبه مع ضياع العامل الصناعي، ولكنها تجري ضمن شروط ذاتية موضوعية خاصة، ومع وجود هذا الفرق الأساسي، وهو كون المؤلف يتقاضى من جهته أجرا عاليا.

وغالبا مايكون أكثر مايحتقره المؤلف من أعماله أعلاها أجرا، ومن هذا الترابط الهابط بالمعنويات تولد الكلبية والعدوانية أو الضمير المعذب التي تمتزج مع انعدام الرضى العميق الناجم عن الاحباط الفني أو الثقافي. وهذا هو مايفسر كون قسم من هذه الانتلجنسيا المبدعة ينكر، بدوره، النظام الذي يتنكر له ويضع آماله في الانتقام والحرية في مايخيل اليه انه النظام المضاد، نظام موسكو. وهذا مايفسر كون تقدمية حادة نمت لدى أعلى كتاب السيناريو أجرا في العالم، كتاب هوليوود (فقد كشفت مطاردة الساحرات التي قام بها مكارتي أن مدينة الحلم ملغومة، تحت أرضها، بأعظم أنواع المعارضة جذرية. وكذلك فان قسما من الانتلجنسيا المقيدة والعالية الأجر يغذي، في الصحافة والسينما الفرنسيتين، معارضته في التقدمية).

ولكن المؤلف يفرز، تحت الضغط نفسه الذي يعانيه، نسخا يمكن أن يروي عمله. وفضلا عن ذلك، فان حرية التفاعل بين التقنين والتفريد يسمح له، أحياناً بأن يملي شروطه بمقدار ضروب نجاحه. فالعلاقة بين التقنين والابتكار ليست، قط، مستقرة أو محسومة، والتعديل ينالها في كل عمل جديد حسب موازين القوى الفريدة والظرفية.

وهكذا أدت «الموجة الجديدة» في السينما الى تراجع للتقنين لانعرف الى أي حد يمضي ولأية فترة زمنية، ولكنه تراجع واقعي.

وأخيرا، فان هناك منطقة هامشية وأخرى مركزية في الصناعة الثقافية. فيستطيع المؤلفون التعبير عن أنفسهم في أفلام هامشية مصنوعة بنفقات أدنى أو في برامج الاذاعات والتلفزيونات الطرفية وفي الصحف ذات الجمهور المحدد. وعلى العكس من ذلك، يضيق التقنين نصيب الابتكار (مع أخذ بعض الاستثناءات الكبيرة في الحسبان) في القطاع الرئيسي للصناعة الثقافية، القطاع الفائق التركيز، القطاع الذي يؤثر فيه الاتجاه الى الاستهلاك الأقصى.

* * *

الفصل الثالث
الجمهور الكبير

كل نظام صناعي ينزع الى النمو، حتى خارج السعي وراء الربح، ولكل انتاج كثيف مكرس للاستهلاك منطقه الخاص الذي هو الاستهلاك الاقصى.

ولاتفلت الصناعة الثقافية من هذا القانون. وماهو أكثر من ذلك بكثير هو انها تتجه في أكثر قطاعاتها تركيزا وديناميكية الى الجمهور العالمي. فالمجلات مثل (لايف) أو (باري ـ ماتش) والصحف الكبيرة المصورة مثل (فرانس سوار) والانتاج الهوليوودي الضخم تتوجه فعلا الى الكل والى لاأحد، الى مختلف الأعمار، الى الجنسين، الى مختلف طبقات المجتمع، أي الى جملة جمهور قومي، والى الجمهور العالمي احتمالا.

ويقتضي السعي وراء جمهور متنوع السعي وراء التنوع في الاعلام وفي الخيال. والسعي وراء جمهور كبير يقتضي البحث عن قاسم مشترك.

ان مجلة اسبوعية، مثل (باري ـ ماتش) أو (لايف) تنزع بانتظام، الى الاصطفائية: ففي العدد نفسه الروحانية والشبقية والدين والرياضة والفكاهة والألعاب والسينما والرحلات والتنقيب والفن والحياة الخاصة للنجوم والأميرات إلخ... وتنزع الأفلام المعيارية، كذلك، الى تقديم الحب والحركة والفكاهة والشبقية بجرعات متغيرة. وهي تمزج بين المحتويات الذكرية (العدوانية) والأنثوية (العاطفية) والموضوعات الصبيانية والراشدة. ويرمي التنوع داخل صحيفة واحدة وفيلم واحد وبرنامج اذاعي واحد الى ارضاء كل الاهتمامات والأذواق بحيث يتم الحصول على الاستهلاك الأقصى.

وهذا التنوع هو، في الوقت نفسه، منهّج ومجانس (الكلمة هي

لدوايت ماكدونالد) وفق معايير مشتركة. فالأسلوب البسيط الواضح المباشر لاعادة الكتابة يرمي الى جعل الرسالة شفافة، الى منحها قابلية مباشرة للفهم. واعادة الكتابة يعطي اسلوبا متجانسا - أسلوبا عموميا - وهذه العمومية تغطي أكثر المحتويات تنوعا. والأعمق من ذلك هو أن مدير جريدة كبرى ومنتج فيلم يرجعان الى صورة انسان متوسط هي محصلة أرقام المبيع، عندما يقولان «جمهوري» وهي رؤية تكون، نفسها، موضوع مجانسة، وهما ينسبان أنواعا من الميل والنفور الى هذا الانسان المتوسط المثالي. فهذا الأخير يمكن أن يفهم أن فان غوغ كان رساما ملعونا ولكنه لا يفهم أنه كان جنسيا مثليا، وهو يستطيع ابتلاع كوكتو ودالي وليس بروتون أو بيريه. وترمي المجانسة الى أن تجعل أكثر المحتويات اختلافا قابلة للتمثل بخفة من جانب انسان متوسط مثالي.

والتلفيقية هي أقدر كلمة على التعبير عن النزوع الى مجانسة تنوع المحتويات تحت قاسم مشترك.

ان السينما تنزع الى التلفيقية منذ سيادة الفيلم الطويل. فمعظم الأفلام تلفق موضوعات متعددة داخل الأنوع الكبرى. وهكذا فسوف يوجد، في فيلم المغامرة، حب وضحك، وفي فيلم الحب مغامرة وضحك وفي فيلم الضحك حب ومغامرة. ولكن لغة مجانسة (في حين يكون عدد لامتناه من الأشكال ممكنا) تعبر عن هذه الموضوعات. وتنزع الاذاعة الى التلفيقية بتنويعها تسلسل الأغاني والبرامج، ولكن المجموع مجانس في أسلوب العرض المسمى اذاعيا. وتنزع الصحافة الكبرى والمجلات الى التلفيقية ببذلها الجهد لارضاء كل تشكيلة الاهتمامات، ولكنها تفعل ذلك من خلال أسلوب دائم.

وتتجه التلفيقية الى أن توحد، الى حد ما، قطاعي الصناعة الثقافية: قطاع الاعلام وقطاع الخيال. فتسود في قطاع الاعلام الأخبار المنوعة (أي هذا الشطر من الواقع حيث يندفع اللامتوقع والغريب والجريمة والحادث والمغامرة

الى الحياة اليومية) والنجوم الذين يبدون وكأنهم يعيشون فوق الواقع اليومي. فكل مايشبه، في الحياة الواقعية، القصة والحلم يتمتع بالامتياز. والأكثر من ذلك هو أن الاعلام يتغلف بعناصر قصصية غالبا مايخترعها ويتخيلها الصحفيون (غراميات النجوم والأميرات). وعلى العكس من ذلك، ففي القطاع الخيالي تسود الواقعية، أي كل الأفعال والحبكات القصصية التي يكون لها مظاهر الواقع. والثقافة الجماهيرية محركة بهذه الحركة المزدوجة، حركة الخيالي الذي يحاكي الواقع وحركة الواقعي الذي يتخذ ألوان الخيالي. وهذه العدوى المزدوجة بين الواقعي والخيالي (فيلم «اجازة في روما» يشبه الواقع. وغراميات مرغريت تشبه الفيلم) وتلك التلفيقية المدهشة والقصوى تقعان في السعي وراء الاستهلاك الأقصى وتعطيان الثقافة الجماهيرية احدى صفاتها الأساسية.

الجمهور الجديد:

في بداية القرن العشرين، كانت حواجز الطبقات الاجتماعية والأعمار ومستوى التربية ترسم الحدود بين مناطق الثقافة المختلفة. فكان هناك تمايز تبين صحافة الرأي وصحافة الأخبار، والصحافة البورجوازية والصحافة الشعبية والصحافة الجدية والصحافة السهلة. وكان الأدب الشعبي مبنيا، بقوة، بموجب النماذج الميلودرامية أو الخيالية. وكان أدب الأطفال ورديا وأخضر، قصة للأطفال العاقلين أو للخيالات المرتحلة. وكانت السينما الوليدة مشهدا احتفاليا.

ولم تلغ هذه الحواجز. فقد تكونت تنضيدات جديدة: فقد نمت صحافة نسائية وصحافة طفلية منذ خمسين عاما وكونتا لهما جماهير نوعية.

ويجب أن لاتخفي هذه التنضيدات الجديدة عنا الديناميكية الأساسية للثقافة الجماهيرية. فمنذ الثلاثينات، ظهر، في الولايات المتحدة أولا ثم في البلدان الغربية، نموذج جديد من الصحافة والاذاعة والسينما طابعه الخاص هو التوجه الى الجميع. ومن هذا القبيل، في فرنسا، ولادة جريدة «باريس

سوار» وهي جريدة يومية تتوجه الى المتعلمين والبورجوازيين والنساء والفتيات توجهها الى غير المتعلمين والشعبيين والرجال والراشدين. وترمي «باريس سوار» الى العمومية، وقد بلغتها فعلا. وهي لاتجتذب كل القراء ولكنها تجتذب قراء من كل الأنواع، من كل الفئات. ثم جاء تحول «ماتش» من مجلة رياضية الى مجلة للجميع، وهي أم مجلة «باري ـ ماتش» الحالية، وتسعى، هي الأخرى، الى العمومية. وبصورة موازية لذلك، خلقت اذاعة «راديو المدينة» و«باري سوار» الاذاعية وخلق «راديو المدينة» قطب جاذبية جديدا وأسلوبا ديناميكيا للمنوعات. وخلال هذا الوقت، تحولت السينما من مشهد احتفالي الى مشهد للجميع.

وأدت الحرب والاحتلال الى نضوب الثقافة الجماهيرية، ثم استعيدت الحركة ونستطيع، اليوم، مع «راديو لوكسمبورغ» و«أوربا رقم ١»، مع «فرانس سوار» و «باري ـ ماتش» و «جوردو فرانس»، مع أفلام النجوم وضروب الانتاج الضخمة، أن نتبين أن أكثر قطاعات الصناعة الثقافية ديناميكية وتركيزا هو، في الوقت نفسه، القطاع الذي خلق، فعلا، «الجمهور الكبير» أي الطبقات الاجتماعية والأعمار المختلفة والجنسين، وكسبه.

وبصورة موازية لذلك، تطورت الصحافة الطفلية والصحافة النسائية. فقد خلقت مجموعة «أوبرا موندي» الدولية الكبيرة، في فرنسا، الصحافة الطفلية الجديدة مع «طرزان» والصحافة النسائية الجديدة مع «كونفيدانس». ثم اكتسبت هاتان الصحافتان، للثقافة الجماهيرية، العالم الطفلي والعالم الانثوي. واذا نظرنا الى الأمر عن كثب، فانّ الصحافة النسائية لاتقابل الصحافة الذكرية. فالصحافة الكبرى ليست «ذكرية»، بل هي ذكرية ـ انثوية. كما سنرى في مكان آخر. وتتخصص الصحافة النسائية، جملة، بالمحتويات الانثوية المخففة أو المحدودة في الصحافة الذكرية ـ الانثوية.

أما الصحافة الطفلية التي خلقتها، حقا، الصناعة الثقافية، والتي تزدهر، حاليا، مع «ميكي» و «تانتان» و «سبيرو» فانها تتخصص بالمحتويات

الطفلية المخففة أو المحدودة في الصحافة الراشدة (صفحة الأطفال، الهزليات، الألعاب). ولكنها، في الوقت نفسه، تحضير لصحافة العالم الراشد.

ان وجود صحافة طفلية جماهيرية هو العلامة على أن بنية صناعية واحدة تحكم الصحافة الطفلية والصحافة الراشدة. فعلامات التميز هذه هي، الآن، عناصر اتصال ايضا. وفي الوقت نفسه، تنزع الفجوة بين العالم الطفلي وعالم الراشدين الى أن تردم: فقد تشربت صحافة الراشدين الكبرى محتويات طفلية (غزو الهزليات خاصة) وضاعفت استعمال الصورة (الفوتوغرافية والرسوم) أي استعمال لغة مفهومة، مباشرة، من الطفل وجذابة له.

وفي الوقت نفسه، أصبحت الصحافة الطفلية أداة لتعلم الثقافة الجماهيرية. ويمكن أن نعد الرابعة عشرة عمر الدخول الى الثقافة الجماهيرية الراشدة: فهو العمر الذي يذهب المرء، فيه، لرؤية أفلام من كل الأنواع (ماعدا التي يمنعون من مشاهدتها طبعا) ويتحمس للمجلات ويتابع البرامج الاذاعية والتلفزيونية نفسها التي يتابعها الراشدون.

ويمكن أن يقال أن الثقافة الجماهيرية، في قطاعها الطفلي، تقود الطفل، مبكرا، الى مدى القطاع الراشد، في حين أنها، في قطاعها الراشد، تضع نفسها في متناول الطفل. هل تصنع هذه الثقافة طفلا بصفات سابقة للرشد أم راشدا طفليا؟ الجواب عن هذا السؤال ليس، بالضرورة، واحدا من اثنين. وهوركهايمر يمضي أبعد من ذلك، أبعد مما ينبغي، ولكنه يشير الى اتجاه: «لقد انقطع النمو عن الوجود. فالطفل راشد منذ أن يتعلم المشي، والراشد يبقى من حيث المبدأ ثابتا».

وهكذا تستطيل مجانسة للانتاج الى مجانسة للاستهلاك تنزع الى تخفيف الحواجز بين الأعمار. وهذه النزعة لم تحقق، بعد، دون شك، كل امكانياتها، أي لم تبلغ حدودها.

وتنزع هذه المجانسة للأعمار الى التشبيت عند اشارة سائدة: النغمة الصبيانية السائدة. فلنذكر على عجل، هنا، ملاحظة سوف نلتقيها في مكان آخر: ان موضوعات الشباب هي أحدى العناصر الأساسية في الثقافة الجديدة. ولايتوقف الأمر عند كون الفتيان والراشدين الشبان أكبر مستهلكي الصحف والمجلات والاسطوانات وبرامج الاذاعة (التلفزيون مستثنى من ذلك كما سوف نرى)، ولكن موضوعات الثقافة الجماهيرية (بما فيها التلفزيون) هي، ايضا، موضوعات «فتية».

واذا كانت الثقافة الجماهيرية صحافة نسائية، فانها لم تطور، ماعدا بعض الاستثناءات، صحافة ذكرية نوعية. بل أن الصحافة الكبرى تكون، أحيانا، انثوية أكثر منها ذكرية (اذا فكرنا في المكان المخصص للموضوعات العاطفية). أما السينما، فقد نجحت، من جهتها، في تجاوز الاختيارالذي يميز عهد السينما الصامتة بين الأفلام ذات الصفات الانثوية، الرقيقة المستدرة للدموع والمعذبة والأفلام ذات الصفات الذكرية، العنيفة، العدوانية. فهي تنتج أفلاما ملفقة يمتزج، فيها، المحتوى العاطفي بالمحتوى العنيف.

فهناك، اذن، نزوع الى «مزج» محتويات الاهتمامات الانثوية والذكرية مع رجحان انثوي داخل هذا المزج وصحافة نسائية متخصصة بالاقتصاد المنزلي والأزياء والقلب خارجه.

لقد كانت الثقافة التقليدية والثقافة الانسانية تتوقفان عند حدود الطبقات: فقد بقي العالم الفلاحي والعمالي، حتى حين دخل في دارة الثقافة الإبتدائية، دارة معرفة القراءة، خارج الانسانيات: فقد كان المسرح، ومازال، امتيازا استهلاكيا بورجوازيا. وظلت الثقافة الفلاحية فولكلورية في العقود الأولى من القرن العشرين. وكذلك وجدت الثقافة العمالية نفسها محبوسة في الضواحي الصناعية أو انها كانت تصاغ داخل النقابات والأحزاب الاشتراكية.

الآن أن السينما كانت أول من جمع في داراتها مشاهدين من كل الطبقات الاجتماعية المدنية بل وحتى الفلاحية. وتدلنا التحقيقات في الولايات المتحدة وانكلترا وفرنسا على أن نسبة ارتياد السينما هي نفسها، على وجه التقريب، في كل الطبقات الاجتماعية. ثم أن المشاهد الرياضية اجتذبت، بدورها، جمهورا واردا من كل طبقات المجتمع. وسقت الاذاعة بسرعة، انطلاقا من الثلاثينات، كل المجال الاجتماعي. وبرز التلفزيون في كل البيوت، الشعبية منها، الميسورة. وأخيرا فان صحافة الاخبار الكبرى، من نوع «فرانس سوار»، والمجلات المصورة الكبرى، من نوع «باري ـ ماتش» انتشرت في كل الأكشاك بصورة غير متساوية، مؤكدا، ولكنها لاتنكر.

ان الحدود الثقافية تلغى في السوق المشتركة لوسائل الاعلام الجماهيرية. ومن المؤكد أن تنضيدات جديدة تعود الى التكون داخل الثقافة الجديدة. فصالات العرض الخاصة وصالات الاحياء تجري تمييزا داخل الجمهور السينمائي. ولكن هذا التمايز ليس، بالضبط، التمايز بين الطبقات الاجتماعية. وفضلا عن ذلك، فان برامج الصالات الخاصة وعروضها التي تلقى النجاح ليست هي نفسها، دائما، في صالات الأحياء، ولكنها غالبا ماتكون كذلك. وتتمايز أنواع الاستماع الى الاذاعة في اختيار المحطات والبرامج، وتمايز الأذواق هذا هو، ايضا، تمايز اجتماعي جزئي. وغالبا ماتنتشر المجلات بموجب التنضيدات الاجتماعية: فمجلة «فرانس ـ ديمانش» أكثر شعبية من «باري ـ ماتش»، و «أسود وأبيض» أقل شعبية من هذه الأخيرة و«باري ـ بريس» أكثر بورجوازية منها. وجريدة «لوموند» أبرز في صفتها الثقافية من جريدة «فرانس ـ سوار». ويمكن أن تقوّم المقالات بصورتين مختلفتين، من جانب العامل أو من جانب البرجوازي، في الصحف نفسها. ولكن «باري ـ ماتش» و «فرانس ـ سوار» تبقيان النقليات الكبرى المشتركة التي تحتوي على كل الدرجات.

واذا فكرنا في أن الطبقات أو الفئات الاجتماعية، في الولايات المتحدة وأوربا الغربية، تبقى مفصولة عن بعضها بعلاقات السلطة أو بعلاقات بائع ومشتر، في العمل، وبأحياء أو كتل في المسكن (وذلك ايضا على الرغم من الوحدات السكنية الجديدة)، فاننا نستطيع أن نقول أن الثقافة الصناعية هي صعيد الاتصال الكبير الوحيد بين الطبقات الاجتماعية: ففي البرهة، نفسها، يدندن العامل ورب العمل أغنيات بياف أو داليدا ويكونان قد شاهدا البرنامج نفسه في التلفزيون وتابعا المسلسلات المصورة نفسها في «فرانس ـ سوار» وشاهدا، في البرهة نفسها تقريبا، الفيلم نفسه. واذا فكرنا بأنواع الترويح ومواقع الاجازات المشتركة بين العمال والموظفين و«الملاكات» والتجار (يبقى الفرق بين قرية الخيام والفيلا) فانه يمكن أن تدرك، فعلا، أن الثقافة الجديدة تمتد في اتجاه مجانسة الأعراف.

ويزيد في أهمية هذه الحركة كونها تمضي في اتجاه تطور سوسيولوجي: تشكل طبقة أجيرة هائلة في الغرب الصناعي تتوارد اليها البروليتاريا العمالية السابقة التي بلغت مستوى حياة استهلاكياوتأمينات اجتماعية، من جهة، والطبقة المتوسطة السابقة التي تنزلق الى العمل المأجور الحديث (حرفيون وملاكون وتجار صغار يصبحون ملاكات وموظفين وأجراء في المجموعات الصناعية أو التجارية أو الادارية الكبرى) من جهة أخرى.

وتبقى هذه الطبقة الأجيرة متغايرة: فتبقى أو تتكون، هناك، حواجز بين مختلف «الأوضاع»: فأصحاب «الياقات البيضاء» يرفضون التماهي مع العمال، والعمال يظلون واعين لانتمائهم الطبقي ويبقى المصنع غيتو الحضارة الصناعية. ان مكانات واصطلاحات وتسلسلات ومطالب تجري تمايزا داخل هذه الطبقة الأجيرة الكبيرة وتجزئها. ولكن مايجانس بينها ليس «الوضع الاجتماعي» (التأمينات الاجتماعية، المعاشات التقاعدية، تأمينات البطالة أحيانا)، بل هو وحدة القيم الاستهلاكية، وهذه القيم المشتركة هي التي تنقلها وسائل الاعلام الجماهيرية، الوحدة التي تميز الثقافة الجماهيرية.

وهكذا تقابل طبقة أجيرة جديدة في طريقها الى التجانس والتغاير (هاتان النزعتان المتناقضتان تجريان على مستويين مختلفين) ثقافة هي، نفسها، في طريقها الى التجانس والتغاير.

ولا أريد أن أقول أن التنضيدات الثقافية الجديدة تقابل تنضيدات الطبقة الجديدة، بل أريد أن أسجل تقابلا سوسيولوجيا أوسع وأشمل: فقد تكون هذه الثقافة الصناعية، اذن، بمعنى ما، الثقافة التي يكون وسط نموها هو الطبقة الأجيرة الجديدة. ويمكن، فورا، طرح بعض المسائل على الرغم من عدم امكان فحصها في العمق الآفيما بعد. فإذا كان صحيحا أن الطبقة الأجيرة الجديدة تتصف بتزايد «الياقات البيضاء» اي الموظفين (ارتفعت نسبة أعمال الياقات البيضاء في الولايات المتحدة من ٣٠ الى ٣٧ بالمائة بين عامي ١٩٣٠ و ١٩٥٠) واذا كان صحيحا، كما قال ليوبوغارت، أن «الولايات المتحدة هي، اليوم، بلد طبقة وسطى ليس في دخله فقط، بل وفي قيمه ايضا»[1]، فانه يمكن أن نفترض أن الثقافة الجديدة تقابل، أيضا، رجحان (أو تقدم) قيم «الطبقة الوسطى» داخل الطبقة الأجيرة الجديدة، شريطة أن لانفكر، بالطبع، في الطبقات الوسطى القديمة (صغار الملاكين والحرفيين والفلاحين) بمقدار تفكيرنا بتوارد القيم البورجوازية الصغيرة في قيم الرخاء الحديثة.

وبعبارة أخرى، تقع الثقافة الجديدة في المركب السوسيولوجي الذي كونه الاقتصاد الرأسمالي وديمقراطية الاستهلاك وتشكل الطبقة الأجيرة الجديدة ونموها وتقدم بعض القيم. أنها ـ عندما نتأمل طبقات المجتمع، عندما نتأمل الأوضاع الاجتماعية داخل الطبقة الأجيرة الجديدة - نقطة اللقاء ووسيلة الاتصال بين هذه الفئات والطبقات المختلفة. فنجد، فعلا، في بعض مراكز الاجازات كنادي المتوسط، مثلا، عمالا وموظفين وملاكات

---

١ - عصر التلفزيون ص٢.

وتقنيين مختلطين جسديا وليس، بعد، مختلطين خياليا، في عزلة الاستماع الى الاذاعة أو قراءة الصحيفة أو الصالة المظلمة.

ولذلك يمكن أن نقول، مع ليويوغارت، ان «تسوية الفروق الاجتماعية جزء من تقنين الاذواق والاهتمامات التي تمنحها وسائل الاعلام الجماهيرية تعبيرا وتسهم فيها». ونحن نقارب هنا، مرة اخرى، مسألة أساس. ولكن، فلنتوقف، حاليا، عند التحقق من الطابع الملفق والمجانس للثقافة الصناعية.

ان هذا الطابع يحقق ذاته، أخيرا، على صعيد الأمم. فالنزعة المجانسة هي، في الوقت نفسه، نزعة كوزموبوليتية تتجه الى أضعاف التمايزات الثقافية القومية لصالح ثقافة للمساحات الكبيرة المتجاوزة للقوميات. والثقافة الصناعية، في أكثر قطاعاتها تركيزا وديناميكية، منظمة، فعلا، بصورة دولية. فمجموعات الصحافة الكبرى، مثل «أوبراموندي» و «ديل دوكا»، تقدم مواد مكيفة مع لغات عديدة، لاسيما في ميدان الهزليات وصحافة القلب. وسينما هوليوود لاتستهدف الجمهور الأمريكي فقط، بل الجمهور العالمي ايضا، ومنذ أكثر من عقد، تعمل مكاتب متخصصة في الموضوعات التي تصدم الجماهير الأوربية أو الآسيوية أو الافريقية. وفي الوقت نفسه، تنمو سينما حديثة كوزموبوليتية في بنيتها، سينما الانتاج المشترك الذي لايجمع بين رؤوس أموال فقط، بل يجمع، أيضاً، بين نجوم ومؤلفين وتقنيين من بلدان مختلفة. وهكذا فانّ «سد على المحيط الهادي»، وهو انتاج فرنسي-ايطالي-امريكي مشترك، صوّر في تايلاند من جانب مخرج فرنسي عن اقتباس أمريكي كتبه ايرفنغ شو للقصة الفرنسية التي كتبتها مرغريت دورا وقامت ببطولته نجمة ايطالية (سيلفانا مانغانو) ونجم أمريكي (أنتوني بيركنز). وكل فيلم مترجم هو، فعلا، كوزموبوليتي. وكل فيلم مدبلج هو انتاج كوزموبوليتي غريب انتزع لسانه ليحل محله لسان آخر. وهو لايخضع لقوانين الترجمة، كالكتاب، بل لقوانين التهجين الثقافي.

ان الثقافة الصناعية تقتبس موضوعات فولكلورية محلية وتحولها الى موضوعات كوزموبوليتية كالوسترن والجاز والايقاعات المدارية (سامبا، مامبو، تشاتشاتشا الخ . . .)وهي ترجح، اذ تتخذ هذا المنحى الكوزموبوليتي، التلفيقات الثقافية (أفلام الانتاج المشترك، تطعيم ساحة ثقافية بموضوعات واردة من ثقافة أخرى)، من جهة، والموضوعات «الانتربولوجية» أي المكيفة مع قاسم مشترك للانسانية من جهة أخرى.

وتشع هذه الكوزموبوليتية انطلاقا من قطب نمو يسود كل الأقطاب الأخرى: الولايات المتحدة. فهناك ولدت الثقافة الجماهيرية. وهناك يتركز أقصى قوتها وطاقتها الدافعة الى العالمية.

وتنمو الثقافة الصناعية على صعيد السوق العالمية. ومن هنا نزوعها العظيم الى التلفيقية ـ الاصطفائية والى المجانسة. فمدها الخيالي اللعبي الجمالي يخرق الحواجز المحلية والعرقية والاجتماعية والعمرية والجنسية والتربوية دون أن يتجاوز على كل حال التمايزات كليا. فهي تنتزع من الفلكلور والتقاليد موضوعات تجعلها عمومية وتبتكر موضوعات عمومية مباشرة.

ونلقى، من جديد، مسألة القاسم المشترك للانسان «المتوسط» و«الكوني» في الوقت نفسه، هذا النموذج للثقافة الجماهيرية المثالي والمجرد، من جهة، والتلفيقي والمتعدد من جهة أخرى.

الانسان المتوسط:

من هو هذا الانسان الكوني؟ أهو الانسان دون أية اضافة أخرى، أي درجة الانسانية المشتركة بين كل البشر؟ نعم ولا. نعم بقدر مايدور الأمر حول الانسان الخيالي الذي يستجيب، في كل مكان، للصور بالتماهي أو بالاسقاط. نعم اذا دار الأمر حول الانسان الطفل الذي يوجد في كل انسان، الفضولي الذي يحب اللعب واللهو والاسطورة والحكاية. نعم اذا دار الأمر

حول الانسان الذي يملك ، في كل مكان ، جذعا مشتركا من العقل الادراكي وامكانيات تفسير وذكاء .

وضمن هذا المعنى، يكون الانسان المتوسط نوعا من البشري الكوني .

واللغة المتكيفة مع هذا البشري هي اللغة السمعية ـ البصرية ذات الملمس المربع : الصورة، النغمة الموسيقية، الكلام، الكتابة . وهي لغة يزيد من امكان فهمها أنها الغلاف المتعدد الأصوات لكل اللغات . وهي، أخيرا، لغة تنمو على نسيج الخيال واللعب بقدر ماتنمو على نسيج الحياة العملية بل أكثر . الاّ أن الحدود التي تفصل بين الممالك الخيالية مائعة دائما، خلافا لتلك التي تفصل بين ممالك الأرض . فالمشاركة في أساطير حضارة أخرى أيسر على الانسان من التكيف مع حياة هذه الحضارة .

وهكذا فان الاسس الانتروبولوجية هي التي يستند اليها جنوح الثقافة الجماهيرية الى الكونية . فهي تكشف وتوقظ كونية أولى .

ولكنها تخلق، في الوقت نفسه، كونية جديدة انطلاقا من عناصر ثقافية خاصة بالحضارة الأمريكية . ومن أجل ذلك، لايكون الانسان الكوني الانسان المشترك بين كل البشر فقط . انه الانسان الجديد الذي تنميه حضارة جديدة تنزع الى الكونية .

فالنزوع الى الكونية لايقوم اذن على البشري الأولي فقط، بل أيضا على التيار السائد في العصر الكوني .

الاستهلاك الثقافي :

ان عبارة ماركس القائلة : «الانتاج يخلق المستهلك . . . فالانتاج لاينتج موضوعا للذات فقط، بل يخلق، ايضا، ذاتا للموضوع»[1] تصح ضمن معنى ما . فالانتاج الثقافي يخلق، فعلا، المتلقي الجماهيري، الجمهور

---

١ - اسهام في نقد الاقتصاد السياسي، الملحق .

الكوني. ولكنه يعيد، في الوقت نفسه، اكتشاف ماكان كامنا: جذعا انسانيا مشتركا للمتلقي الجماهيري.

وضمن معنى آخر، يتحدد الانتاج الثقافي بالسوق نفسها. وهو يتميز بهذه السمة، أيضا، تميزا أساسيا عن الثقافات الأخرى. فهذه الأخيرة تستخدم أيضا، وبصورة متزايدة، وسائل الاعلام الجماهيرية (المطبوع، الفيلم، البرامج الاذاعية أو التلفزيونية) ولكن لها طابعا معياريا: فهي مفروضة بالسلطة أو بالتربية (في المدرسة، في دروس الديانة وفي الثكنة) على صورة أوامر وممنوعات. أما الثقافة الجماهيرية، فهي ليست، في العالم الرأسمالي، مفروضة من جانب المؤسسات الاجتماعية، بل ترتبط بالصناعة والتجارة. فهي مقترحة[٢]. وهي تعاني تحريمات (الدين والدولة ألخ...) ولكنها لاتخلق شيئا منها، وتقترح نماذج ولكنها لاتأمر بشيء. فهي تمر، دائما، بوساطة النتاج السلعي وتستعير، بذلك، صفة له هي الخضوع لقانون السوق، قانون العرض والطلب. فقانونها الأساسي هو، اذن، قانون السوق.

ومن هنا جاءت مرونتها النسبية. فالثقافة الجماهيرية نتاج حوار بين انتاج واستهلاك. وهذا الحوار لايجرى ضمن المساواة. فهو، قبليا، حوار بين مهذار وأخرس. والانتاج (الجريدة، الفيلم، البرنامج الاذاعي) يطور حكايات وقصصا ويعبر عن نفسه من خلال لغة.

والمستهلك ـ المشاهد ـ لايرد الا باشارات بافلوفية: نعم او لا، النجاح او الفشل. فالمستهلك لايتكلم. انه يستمع ويرى أو يرفض الاستماع والمشاهدة. فلايمكن، نظريا، الانتهاء الى أكثر من توافق ضعيف (١٠٪ بالمائة

١ - الذهاب الى السينما والاستماع الى الاذاعة ومشاهدة التلفزيون وقراءة الصحف ليست اجبارية حتى في أنظمة الهيمنة الكلية للدولة.

على الأكثر)، ولكننا، اذا اتخذنا وجهة نظر آليات الاستهلاك ذاتها[1] ووجهة نظر الزمن، فيمكن أن نرى أن الموضوعات التي تزدهر أو تذوي، تتطور أو تستقر في الصحافة والاذاعة والتلفزيون، عبر السنين، تعبر عن ديالكتيكية ما للعلاقة بين الانتاج والاستهلاك.

فلايمكن طرح الخيار التبسيطي التالي: هل الصحافة (أو السينما أوالاذاعة الخ. . .) هي التي تصنع الجمهور أم أن الجمهور هو الذي يصنع الصحافة؟ هل تفرض الثقافة الجماهيرية نفسها من الخارج على الجمهور (وتصنع له حاجات واهتمامات زائفة) أم أنها تعكس حاجات الجمهور؟ من الجلي أن المسألة الحقيقية هي مسألة الديالكتيكية بين منظومة الانتاج الثقافية والحاجات الثقافية للمستهلكين. وهذه الديالكتيكية شديدة التعقيد على

١- الاصطفاء الذاتي هو مبدأ الاستهلاك نفسه، بمعنى أن المستهلك يستطيع أن يطفيء مذياعه وتلفازه وأن لايشتري الجريدة وأن يغادر صالة السينما. فتأثير الاعلان ليس مطلقا لأن هناك قادة رأي يوجهون اختيارات محيطهم في المكتب أوالمصنع أو الأسرة أو بين الأصدقاء.

وأخيرا، فان تواتر تأثير الارتداد (حيث يفسر الجمهور الرسالة بعكس النوايا المقررة) يبين لنا أن المستهلك يتمثل بصعوبة ما يعارض سيروراته الخاصة، سيرورات الاسقاط والتماهي والتفكير. وهذا لايعني أنه يملك الاختيار الحر. الا أنه ليس هناك من تأثير لوسائل الاعلام الجماهيرية على الجمهور وحيد الجانب. وفضلا عن ذلك، فان الابحاث الأمريكية تصل، بصورة طبيعية، الى النتيجة التالية: «إن شيئا يجب، في نهاية المطاف، أن يظهر بوضوح في المناقشة حول تأثيرات وسائل الاعلام الجماهيرية في الرأي العام، هذا الشيء هو أن التأثيرات في الجمهور ليست متوافقة ولاذات علاقة مباشرة مع نوايا من من يبث الرسالة ولامع محتوى الاتصال. فاستعدادات القارئ أو المستمع المسبقة منخرطة انخراطا عميقا في الموقف ويمكن أن تحجز التأثير المتوقع أو تعدله، بل وأن تخلق تأثير ارتداد» ب. بترسون: الاتصالات والرأي العام، في كتاب سيرورة وسائل الاعلام الجماهيرية وتأثيراتها. راجع أيضا لازارسفيلد: الاتجاهات الحالية لسوسيولوجيا الاتصالات وسلوك جمهور الاذاعة والتلفزيون الأمريكي.

اعتبار أن من يدعى جمهورا هو محصلة اقتصادية مجردة لقانون العرض والطلب (انه «الجمهور المتوسط المثالي» الذي تحدثت عنه)، من جهة، وأن ضغوط الدولة (الرقابة) وقواعد المنظومة الصناعية الرأسمالية تضغط، من جهة أخرى، على طابع هذا الحوار نفسه. فالثقافة الجماهيرية هي، اذن، نتاج ديالكتيكية انتاج - استهلاك داخل ديالكتيكية كلية أخرى هي ديالكتيكية المجتمع في كليته.

* * *

الفصل الرابع
الفن والمتوسط

فلنراجع الآن، من وجهة نظر النتائج الفنية، المعطيات التي واجهناها حتى الآن.

ان هناك اندفاعة نحو المحافظة والنتاج المعياري، من جانب، واندفاعة نحو الإبداع الفني والابتكار الحر من الجانب الآخر.

وهناك، في الاتجاه الأول، الدولة، رقيباً كانت أم رب عمل، البنية التكنو-بيروقراطية التي تكون، دائما، عامل محافظة[1]، وهناك البنية الصناعية التي هي، دائما، عامل تقنين. وهناك الاقتصاد الرأسمالي الذي ينزع الى السعي وراء أكبر جمهور ممكن مع النتيجتين اللتين سبق أن واجهناهما: المجانسة وصنع ثقافة للطبقة الأجيرة الجديدة. والجمهور نفسه، مأخوذا ككتلة مغفلة ومتصورا على صورة انسان متوسط مجرد، عامل محافظة. فعوامل المحافظة تؤثر اذن، من قمة النظام الى أساسه، في كل الدرجات.

ولكن كل الدرجات هي التي نجد فيها، أيضا، كل الترياقات. فيمكن للدولة أن تحرر الفن من ضغوط الربح، ومن هنا امكانية فن باذخ، مثل فيلم «الكسندر نيفسكي» لايزنشتاين، وكذلك امكانية فن بحث، مثل أفلام ماك لارين في «المؤسسة القومية للفيلم»، في كندا. ويمكن للرأسمالية أن تحرر الفن من ضغوط الدولة. ومن جهة أخرى، يمكن للابداع أن يستخدم كل شروخ المنظومة الكبيرة، منظومة الدولة والمنظومة الرأسمالية الصناعية وكل

---

[1] - يرى هوايت ان «العمل في فرقة» بموجب معايير التنظيم الاداري الحديث هو نفسه عامل محافظة قوي. راجع: الانسان والتنظيم.

ماخلفته الآلة الكبرى وراءها. ويمكن أن نقول أن المنتج الكوزموبوليتي، التاجر الصغير الذي أصبح مليارديرا، يلعب، في النظام الرأسمالي، دورا تقدميا بالقياس مع الاداري ورجل الأعمال والمصرفي «الطبيعي». فهو يقبل، أحيانا، مجازفات لاتمكنه أميته الثقافية من قياس مداها. وهو يمنح ثقته، أحيانا، لمشروعات مجنونة يخيل اليه انه يشتمّ مردوديتها. ان السينما الأمريكية والفرنسية لم تصبح، بعد، بيروقراطية بكاملها. فما زالت تشعر بأصولها، ومازال، فيها، شيء من النظام القديم العشوائي والحرفي، دون ايديولوجية ودون مستبقات محافظة. فما زال هناك، في السينما، شيء من اللامحافظة، شيء مما هو غير متكيف ومندمج كليا. وكقاعدة عامة، فان كل مابقي من قطاع الغابة والمفازة في المجتمع الصناعي، وكل ماحافظ على المنافسة، يرجح، دائما، اختراقة أصيلة وابتكارية. وفضلا عن ذلك، فانّ حاجات الطبقة الأجيرةالجديدة التي تتوجه اليها الصناعة الثقافية هي في ابان تخمرها، وهي تتصل بالمسائل الأساسية للانسان الساعي وراء السعادة. فهي لاتستدعي، اذن، تسليات بسيطة فقط، بل تستدعي، أيضا، محتويات تضع الكائن الانساني العميق موضع مساءلة.

ان هذا النظام هو، اذن، نظام أقل تصلبا بكثير مما يبدو للوهلة الأولى: انه، بمعنى ما، متوقف توقفا أساسيا على الابتكار والابداع اللذين يتوقفان، مع ذلك، عليه. ومقاومات الجماعة المثقفة وطموحاتها وابداعيتها يمكن أن تلعب دورا داخل النظام. فليست الانتلجنسيا مغلوبة، جذريا، دائما، في نضالها من أجل التعبير الصادق ومن أجل حرية الابداع.

وهذا هو السبب الذي يسمح النظام، من أجله، للسينما بأن تكون فنا في الوقت نفسه الذي يصنّع، فيه، ويقنن. ففي داخل الانتاج السلسلي، نفسه، ألعاب للراشدين وصحف للأطفال وأغان رائجة ومسلسلات وهزليات وقصص، مثل «التوقيع فوراكس» و «أغبى أغبياء الأرض»، غنية بالخيال والفكاهة والشعر.

وبكلمة واحدة، لاتقتصر الصناعة الثقافية على انتاج الكليشيهات والمسوخ. وصناعة الدولة والرأسمالية الخاصة لاتعقمان كل ابداع. فنظام الدولة يمكن، في نقطته القصوى من التصلب السياسي أو الديني فقط، أن يمحق، كليا تقريبا، التعبير المستقل لفترة مايمكن أن تكون على مايكفي من الطول أحيانا.

وينمو، بين قطب الحلمية الجامحة وقطب التقنين النمطي الجامد، تيار ثقافي متوسط واسع تضمر، فيه، أكثر الاندفاعات ابتكارية، الاأنه تتشذب فيه، أيضا، أكثر التقنيات فظاظة. ان هناك، في الولايات المتحدة وانكلترا وفرنسا، تماوتاً مستمراً لصحف «الطابق السفلي» ومجلاته لصالح صحف الطابق المتوسط ومجلاته. ان هناك ضحالة، أي صفة لما هو متوسط وليس بالمعنى الهجائي للكلمة. ان المياه المنخفضة ترتفع والمياه العليا تنخفض. ان موزيل يقول على لسان ارنهايم في «رجل دون صفات»، «ألم تلاحظوا أن صحفيينا يصبحون، دائما، أفضل وشعراءنا يصبحون دائما أسوأ[1]». وفي الواقع، فان المعايير تمتليء بالموهبة، ولكنهاتخنق العبقرية. ان منقح النصوص في «باري ـ ماتش» يكتب بصورة أفضل من هنري بوردو، ولكنه لايستطيع أن يصبح اندريه بروتون.

ان النوعية الأدبية ولاسيما النوعية التقنية، ترتفعان في الثقافة الصناعية (نوعية تحرير المقالات، نوعية الصور السينمائية، والتلفزيونية، نوعية البرامج الاذاعية)، ولكن أقنية الري تتبع، بعناد، مرتسمات النظام. ففي كل مكان تحل النوعية المتوسطة محل سقط المتاع القديم والفاخر الذي جرت خياطته يدويا. والانجاز الصناعي يفسر هذا الارتفاع وذاك الهبوط الكيفيين. فالارتفاع الكيفي للمعايير لم يعد يلبي المعايير الارستقراطية، معايير مقابلة الكيف بالكم. فهو يولد من الكم نفسه. فنوعية أفلام الغرب،

١- رجل دون صفات، الجزء الثامن.

مثلاً، تأتي، أيضا، من كميتها، أي من تقليد انتاج سلسلي طويل. وفي الوقت نفسه، تنزع العبقرية الى الاندماج بقدر ماهي طرافة وجدة وغرابة وفضيحة. انّ كوكتو وبيكاسو جزء من متحف النجوم مع ديستل ومرغريت وباردو. والعبقرية تعطي علامة «الثقافة العليا» التجارية المماثلة لعلامة الخياطة العليا. فبيكاسو وبوفيه وكوكتو هم نظائر لديور وبالانسياغا ولانفان في الثقافة الجماهيرية.

ان التيار المتوسط يقتصر ويسوي، يمزج ويجانس جارفا فان غوغ ونوهان. انه يرجح الجماليات المتوسطة، الأشعار المتوسطة، المواهب المتوسطة، الجسارات المتوسطة، المبتذلات المتوسطة، أنواع الذكاء المتوسطة والغباوات المتوسطة. ذلك أن الثقافة الجماهيرية متوسطة في وحيها ومرماها، لأنها ثقافة القاسم المشترك بين الأعمار والجنسين والطبقات والشعوب، ولأنها مرتبطة ببيئة تكوينها الطبيعية، المجتمع الذي تنمو، فيه، انسانية متوسطة بمستويات حياة متوسطة، بنموذج حياة متوسط.

ولكن التيار الرئيسي ليس الوحيد: ففي الوقت نفسه، يكون تيار مضاد على هامش الصناعة الثقافية. وفي حين ينجح التيار المتوسط في مزج المعياري بالفردي، يتبدى التيار المضاد بوصفه سالب التيار السائد.

انّ تيار هوليوود الرئيسي يظهر النهاية السعيدة، السعادة، النجاح. أما التيار المضاد الذي يمضي من «موت بائع متجول» الى «لا وجود لدفع نقدي»، فانه يظهر الفشل، الجنون، المهانة. والتيارات السالبة ثانوية دائما وموجودة دائما في الوقت نفسه. وهكذا نرى أن التناقض الأساسي هو التالي: بنزع النظام الى أن يفرز، باستمرار، ترياقاته الخاصة وينزع، باستمرار، الى منعها من التأثير: وهذا التناقض يحيّد في التيار المتوسط الذي هو، في الوقت نفسه، التيار الرئيسي. وهو يحتد في التعارض بين التيار المضاد السالب والتيار الرئيسي، ولكن التيار السالب ينزع الى أن يرد الى الطرف.

وأخيرا، فهناك تيار ثالث، التيار الأسود، التيار الذي تتخمر، فيه، المساءلات والاعتراضات الأساسية التي تبقى خارج الصناعة الثقافية: ويمكن لهذه الأخيرة أن تتملك، جزئيا، بعض وجوه ماركس ونيتشه ورامبو وفرويد وبروتون وبيريه وأرتو، مثلا، وأن تكيفها معها وتجعلها قابلة للاستهلاك من جانب العموم، ولكن الجانب الملعون، بروتون الثقافة المضاد، الراديوم فيها يبقى في الخارج.

ولكن ماذا؟ مالذي كان موجودا قبل الثقافة الجماهيرية؟ أكان هولدرلن ونوفاليس ورامبو معترفا بهم في حياتهم؟ ألم تكن المحافظة البورجوازية والضحالة الصلفة سائدتين في الآداب والفنون؟ ألم يكن هناك، قبل مديري الصحافة الكبرى ومنتجي الأفلام وبيروقراطيي الاذاعة، الأكاديميون والشخصيات المحنكة والصالونات الأدبية؟.

.... لقد كانت «الثقافة العليا» القديمة تشمئز مما يثور بالأفكار والأشكال. وكان المبدعون ينهكون أنفسهم قبل أن يفرضوا عملهم. فلا وجود لعصر ذهبي للثقافة قبل الثقافة الصناعية.

وهذه الأخيرة لاتبشر بالعصر الذهبي. فهي تحمل، في حركتها، من الامكانيات أكثر مما كانت تحمله الثقافة القديمة الجامدة، ولكنها، في سعيها وراء النوعية المتوسطة، تدمر هذه الامكانيات. فالصراع مستمر، بصور أخرى، بين المحافظة والابداع، بين النموذج الجامد والابتكار.

* * *

الفصل الخامس
التصدع الكبير

تضاعف الاسطوانات والاذاعة الموسيقيين من أمثال باخ وألبان بيرغ[1]. وتضاعف كتب الجيب الكتاب من أمثال مالرو وكامو وسارتر، كما تضاعف الاستنساخات الرسامين من أمثال بييرو دولافرنسيسكا ومازاشيو وسيزان وبيكاسو. وبعبارة أخرى، تصطبغ الثقافة الجماهيرية بالديمقراطية عن طريق الكتاب الرخيص والاسطوانة والاستنساخ.

فهناك، اذن، منطقة يصبح، فيها، التمييز بين الثقافة والثقافة الجماهيرية شكلياً خالصاً. فـ«الشرط الانساني» و «الغثيان» و الوباء» تدخل الثقافة الجماهيرية دون أن تغادر ثقافة المثقفين.

ان هذا التحول الديمقراطي لثقافة المثقفين هو، فعلا، أحد تيارات الثقافة الجماهيرية ولكنه، كما سنرى، ليس التيار الرئيسي ولا التيار النوعي.

ومن جهة أخرى، فان هذا التحول الديمقراطي المضاعف للأعمال لايمس الثقافة العليا ولو كان يعلن، احتمالا، الاندماج المقبل للتيارين. فهذه الأخيرة تحتفظ، فيما يتعلق بالأعمال نفسها التي يتناولها التحول الديمقراطي، بقطاع محصور تحتكر، فيه، الحالية والأصالة. فلا تظهر كتب الجيب الا بعد انقضاء زمن ما لصالح الطبعة الأولى. والاسطوانة لا تلغي الاحتفال الذي هو الحفلة الموسيقية، كما ان استنساخ اللوحة لايخفض شيئاً من قيمة الأصل الذي رقي الى التميمية.

---

١ - بيع عشرون مليونا من اسطوانات توسكانيني بين عامي ١٩٢٠ و ١٩٥٥ وستون مليونا من اسطوانات موزارت بين عامي ١٩٠٣ و ١٩٥٥.

وتقاوم الثقافة العليا الدمج بانضاج قيم تميمية، أحيانا، كتوقيع الفنان في أسفل لوحته على الرغم من أن النسخة كانت تستطيع، من حيث درجة الاتقان، أن تلغي قيمة الأصل، كما يفقد النموذج الأصلي للسيارة قيمته منذ صنع السلسلة. ولكن النسخة ترفع، على العكس من ذلك، قيمة الأصل ثقافيا. وهو مايعني، الى حد ما، أنه يمكن أن نعد هذه التميمية مقاومة لغزو الثقافة الجماهيرية المقتحمة.

ولاتقتصر الثقافة الجماهيرية، من جانبها على مجرد المضاعفة: فغالباً ماتحول ماسوف تستمده من الثقافة العليا بموجب معاييرها الخاصة. ففي الوقت نفسه الذي ترفض، فيه، الثقافة العليا التنازل عن امتيازات قيمها، تنزع الثقافة الجماهيرية، من جانبها، الى المغالاة في حسن دمج المحتويات والأشكال التي تستولي عليها في قوالبها. فهناك اذن، الى جانب التحويل الديمقراطي بالمعنى الحقيقي للكلمة (المضاعفة الخالصة)، تبسيط (تحويل بقصد المضاعفة): فتصبح دراسة لشوبان، بعد المعالجة المناسبة، لحنا في الحاكي الالي، ويصبح لحن لبيتهوفن أغنية تشاتشاتشا تغنيها داليدا، و«الأحمر والأسود» ليست مترجمة، ببساطة، من لغة القصة الى لغة الفيلم، بل هي مقتبسة من أجل الجمهور الكبير، مبسطة. والمختار الحديث، خلافا للموجز الذي يستخدم معينا للذاكرة، يحل محل العمل الطويل والكثيف المركّز المحبب والمبسط.

ان مثالا عن التبسيط المستمر سيوضح هذا الحديث: فقصة ستاندال «الأحمر والأسود» أصبحت فيلما متكيفا مع المعايير التجارية، ومن هذا الفيلم، ولد «الأحمر والأسود» على صورة مسلسل مصور في صحيفة.

وقد درس التبسيط في اطروحة ليستر آشيم (من الكتاب الى الفيلم). فقد أجرى آشيم تحليلا مقارنا لقصص مثل «مرتفعات عويل الرياح» و «البؤساء» الخ. وللأفلام التي صنعتها هوليوود من هذه القصص: تبسيط الحبكة، خفض عددالشخصيات، رد الطباع الى سيكولوجية واضحة،

استبعاد كل مامن شأنه أن يكون صعب الفهم من جانب جمهرة المشاهدين (المشاهد المتوسط المثالي).

وهذه النزعة التبسيطية لاتأتي من التعبير السينمائي (فالامكانيات الفنية للسينما ليست أقل من امكانيات القصة على الرغم من اختلافها عنها وامكانياتها الثقافية معادلة لامكانيات القصة على الرغم من تخلفها عنها)، بل من الطبيعة الحالية للثقافة الجماهيرية. وفضلا عن ذلك، فان التبسيط نفسه يجري في الاتجاه المعاكس، من الفيلم الى القصة التي أخذ عنها.

وغالبا ما يمضي النزوع الى التبسيط مع النزوع الى الثنائية، فتجري السينما استقطاب النزاع بين الخير والشر بصورة أوضح مما هو عليه الأمر في المؤلف الأصلي: فيجري تضخيم السمات المحببة والسمات المكروهة من أجل زيادة المشاركة العاطفية للمشاهد في تعلقه بالأبطال، كما في نفوره من الأشرار.

ويدخل التفعيل السيكولوجيا والدراما الحديثة في صميم الماضي. فالأفلام حول شهداء المسيحية، مثلا، ستتمحور حول قصة حب بين مسيحية حسناء وضابط روماني. وفيلم «ايزا دورا» سيرينا غرام امبراطورة بيزنطة، والفرعون المصري سيقبل شفتي زوجته الجميلة، والحب الحديث سينتصر في أبعد العصور القديمة. والتحديث، وهو أكبر جذرية من التفعيل، ينجز الانتقال الخالص البسيط للفعل من الماضي الى الحاضر: وهكذا نقلت «العلاقات الخطرة» الى عالم ١٩٦٠.

ان التبسيط والثنائية والتفعيل والتحديث تسهم في تكييف اعمال «الثقافة العليا» مع الثقافة الجماهيرية. وهذا التكييف يرمي، عن طريق الاقتطاعات والاضافات، الى جعلها أسهل استهلاكا حتى لو اقتضى الأمر أن تدخل، فيها، أفكار خاصة بالثقافة الجماهيرية غير موجودة في العمل الأصلي، كالخاتمة السعيدة مثلا. ان غلاف كتاب الجيب المصور هو مجرد طعم عن طريق العرض لايعدل شيئا من العمل المطبوع. أما التكييف، فهو يخلق هجائن ثقافية.

والانتلجنسيا الانسانية تنظر بعين الرضا الى التحويل الديمقراطي ويرعب الى التهجين. وهي تعبر عن سعادتها بكون مسرحية لشكسبير يمكن أن تشاهد، خلال عرض تلفزيوني واحد، من مشاهدين يفوقون عدد مشاهديها على المسرح طيلة قرنين. ولكن مجتمع رجال الأدب لايتحمل أن يتلاعب فاديم بلاكلوس. انه يقر الاسطوانات ولكنه يدين النزول بشوبان الى الحاكي الآلي. وفي كل الأحوال، تنمو، داخل تيار واحد، الأمانة للعمل وخيانته، جعل الثقافة شعبية والانحطاط بها.

الاستطالة الثقافية: القصة البورجوازية:

نتبين، اذا تباعدنا قليلا، أن الثقافة الجماهيرية ليست في حالة قطيعة جذرية مع الثقافات الأدبية السابقة. فهي وريثة حركة تبدأ مع المطبعة. ان المطبعة تفتتح مايمكن أن نسميه ثقافة العصر الحجري الجماهيرية، بمعنى أنها تطلق حركة بطيئة للتحويل الديمقراطي للثقافة الكلاسيكية (الاغريقية - اللاتينية - المسيحية) وأنها تكمن تحت الثقافة البورجوازية.

وتجري الحركة العريقة للتحويل الديمقراطي للثقافة المكتوبة على مراحل، ولكنها تجري تحت علامة ترابط ثلاثي: فنهوض البورجوازية يقابل اعلاء شأن القصة واعلاء شأن المرأة.

والقرن السابع عشر هو القرن الذي توطدت، فيه، اندفاعة روائية مزدوجة لم تستخلص، بعد، جيدا، علاقتها الديالكتيكية: فيبدو كما لو أن نوعا من الثنائية الثقافية يقابل الثقافة الارستقراطية (ثقافة القصة الخيالية، مثل «الكوكب») بالأدب البورجوازي الجديد الواقعي والمبتذل الذي تفتتحه قصة فوراتيير البورجوازية. والبورجوازي كريزال هو الذي يستطيع أن يدعي، بزهو، من خلال بوالو وموليير اللذين يسخران من قصة الآنسة سكوديري عن نساء متحذلقات ومدعيات مضحكات، حقوق مايمكن أن نسميه، منذ ذلك العهد، الواقعية. وقصص المغامرات العاطفية والرحلات في مجاهل القلب، وهي دون شك، سلف صحافة القلب، تهرب، على

العكس من ذلك، من الحياة المبتذلة والبورجوازية. ولكن الأمر يدور حقا، هنا، حول ردين على الابتذال الواقعي نفسه. والحق أن الفروسية قد ماتت فعلا وموتها هو الذي شرع، من أجله، عدد كبير من الارستقراطيات والبورجوازيات المتحذلقات في أحلام روائية ازدهرت، فيها، ميتولوجيا الحب السامي الكبرى. وبدأت الحياة العادية واستدعت أحلام «الكوكب» التعويضية الكبيرة، من جهة، والواقعية الجديدة من جهة أخرى. فمنذ القرن السادس عشر، طرحت رواية سرفنتيس «دون كيشوت»، بدرجة عالية من السخرية، التناقض بين الحلم السامي والواقع المبتذل.

ان قصة القرن السابع عشر موزعة بين قطبي الخيال والواقعية، الا أنه سرعان ما سيجري هذان القطبان حلا كهربائيا ستخرج منه القصة الحديثة. وسوف تنتزع موضوعات الحب من قصص الفروسية (التي سوف تتماوت) لتضم الى القصة البورجوازية التي ستنقطع عن استخفافها وكاريكاتوريتها مع بقائها واقعية. وعن هذا النقل المزدوج الذي بدأ مع قصة «أميرة كليف»، في الاطار الارستقراطي والذي سيتوسع الى الاطار البورجوازي، ستولد القصة البورجوازية الحديثة في القرن التاسع عشر، قصة العلاقات والنزاعات والمسائل بين الأفراد داخل مجتمعهم، القصة التي يلعب فيها الحب دورا أساسيا.

لقد أبرز البيرتيبو ضروب البورجوازية والديمقراطية والمرأة والقصة المترابطة في القرن التاسع عشر[1]. وهناك برهة رئيسية في هذه السيرورة هي «مدام بوفاري». ففي هذه القصة، تصبح البورجوازية المثقفة، وهي المستهلكة النموذجية للقصة، البطلة النموذجية للقصة.

ان ايما تضجر، تحلم بالحب ولاتستطيع الاكتفاء بحياة الريف الرتيبة. والروائي هو الذي تبحث، فيه، عن المخرج، وهذا الأخير سيتدخل في

---

١ - تاريخ الأدب الفرنسي - باريس - ستوك - ١٩٣٠.

حياتها بصورة مؤسية وساخرة. فهي ستعيش هذا الحب الكبير الذي هو، في الوقت نفسه، محاكاة للحب، ولكن هذه المحاكاة يكون قد جرى عيشها بدرجة من المرارة ستصبح، معها، تراجيديا وتنتهي الى الموت. ولأول مرة، منذ دون كيشوت، وعلى الصعيد الانثوي والبورجوازي هذه المرة، تمضي سيرورة تماهي القارئ (أو القارئة) مع بطل القصة (أوبطلتها)، بهذا المقدار من الجذرية، حتى تبادل الموقع: فالحالمة البورجوازية تصبح بطلة القصة، في حين تصبح بطلة القصة القارئة البورجوازية الحالمة. ان «مدام بوفاري» هي «دون كيشوت» القصة البورجوازية. فدون كيشوت وايما بوفاري يقتلان نفسيهما اذ يريدان الرقي بالعالم الى المثالية ويصبحان الشاهدين اللذين يتماهى، فيهما، مع بعضهما مايسميه رونيه جيرار الاكذوبة الرومنطقية والحقيقة الروائية[1]. : انهما يعيشان تلك الحياة الهجينة، نصف الحلمية ونصف الواقعية التي يجري، فيها، الحوار بين القصة الحديثة وقارئها. وهذيانهما يولد تراجيديا جديدة، تراجيديا العالم البورجوازي حيث يصطدم الحب المثالي بالواقع دون أن يستطيع تغيير وجهه. فكيشوت يبقى العاشق الأفلاطوني الذي لايعرف مادية الحب، وتمارس ايما، وهي بطلة أبسط لعالم أصبح أشد بساطة، في الزمن، الحب الذي يفوتهاجوهره في نهاية المطاف.

ان الطابع المسيطر في «دون كيشوت» مذكر. أما في «مدام بوفاري» فقد أصبح الطابع المسيطر مؤنثا وصار الحب موضوع التماهي الأساسي. وهكذا تجد الثقافة الأدبية البورجوازية، في «مدام بوفاري»، رمزها الأبرز، رمز ثقافة روائية، ثقافة الشخص الخاص، ثقافة حاجات النفس وحاجات الحب، ثقافة لم تعد، في أساسها، ثقافة اسقاط المسائل الانسانية في العالم الخيالي، بل أصبحت، بقوة متزايدة، ثقافة التماهي بين القارئ وأبطاله.

وسوف تدمج البوفارية المفهومة بهذا المعنى، معنى التماهي بين

١- الأكذوبة الرومنطيقية والحقيقية الروائية، باريس، غراسيه، ١٩٦١.

الروائي والواقعي، كما سنرى، دمجا كثيفا في الثقافة الجماهيرية، انطلاقا من عام ١٩٣٠، لتصبح أحد موضوعاتهاالأساسية.

وسوف يتشعب التيار البوفاري، تيار دمج الواقعي في الخيالي والخيالي في الواقعي، بصور متعددة: فسوف يمكن أن تختلط «أنا» المؤلف و «أنا» البطل، وسوف يسعى القصاص، في نهاية المطاف، الى أن يغير وجهه الواقعي بالذكرى وأن يغير صورة ذاته في عمله وعن طريقه. وتصبح القصص البورجوازية، في صور عديدة، أنواعا من «أنت» و «أنا»، انت القارئ الذي هو أنا المؤلف، وأنا المؤلف الذي هو أنت القارئ، انت شخصية القصة الذي هو أنا، وأنا شخصية القصة الذي هو أنت، وهي لعبة مطاردة ورواح و اياب مستمران بين الحياة الحكاية.

القصة الشعبية:

ينزع أكثر تيارات القصة البورجوازية دلالة، في القرن التاسع عشر، الى خلق علاقة بوفارية بين العمل والقارئ (وخاصة القارئة) في حين تظهر القصة الشعبية وتنمو.

لقد تثبت الخيالي الشعبي -خيالي حكايات السهرات وقصص المهرجين والتقليد الشفهي- في المطبعة اعتبارا من القرن الثامن عشر. وقصص الجوالة التي ينقلها من بيت الى آخر باعة متجولون هي التي توجد، فيها، حكايات الجنيات والأساطير وقصص الفولكلور المدهشة والتي تدخل، فيها، بالفعل، على حدود الوهمي، موضوعات القصة السوداء الانكليزية. والخارق يتغذى، في هذا الخيالي الشعبي، أكثر من المألوف، أي أن تيارات الاسقاط تسيطر على تيارات التماهي، خلافا للخيالي البورجوازي الذي يسيل في الواقعية، أي يؤمن تماهيا أوثق للقارئ مع البطل. الآن التعديل سينال الخيالي الشعبي في مسلسلة القرن التاسع عشر الصحفية. فصعود الصحيفة يحدد ظهور حلقات يومية ويضاعف جمهور القصة. وتصبح المسلسلة وسط حلول بين التيار البورجوازي والتيار

الشعبي : فالتيار الشعبي يتخذ شخصيات من الحياة اليومية، ولكن هذه الشخصيات منخرطة في مغامرات «خيالية» يصل الأمر، فيها، الى تدخل الوهمي أحيانا («مذكرات الشيطان» لفريدريل سوليبه، «اليهودي التائه» لأوجين سو). ويدع قسم من الخيالي البورجوازي نفسه يجتذب الى المغامرة الخيالية : قصص بلزاك لاسيما، «قصة الثلاثة عشر» وسلسلة «الفوتران» و «السعي وراء المطلق» وقصص هوغو، مثل «سنة ٩٣» وخاصة «البؤساء».

ان هذين التيارين يمتزجان كما يمتزج، في قراءة الصحيفة، القراء البورجوازيون وقراء شعبيون فعلا، حيث يسود القراء من صغار البورجوازيين الذين لم يتحرروا، بعد، تماما، من جذورهم الشعبية بل انخرطوا نصف انخراط في الثقافة البورجوازية. ويخلق المسلسل نوعا روائيا هجينا يتقارب، فيه، أبناء الشعب وأصحاب الحوانيت والبورجوازيون الأثرياء والأرستقراطيون والأمراء، حيث تكون اليتيمة ابنة الأمير المرفوضة، حيث يجري سر الولادة مبادلات غريبة في المواقع السوسيولوجية، حيث يتنكر الثراء بزي البؤس وحيث ينفذ البؤس الى الثراء. فوجه الحياة اليومية يتغير بتأثير السر، وتيارات الحلم التحتية تروي المدن الكبرى العادية، وفوران المجهول يغمر ليالي العواصم، ويهيمن مغامرون منفلتون ومتسولون وأشرار على ظلال المدينة. ومن هذا الزواج الغريب بين الواقعية والحلم تولد ملاحم شعبية مدهشة هي تحف فنية من نوع «أسرار باريس» و «اليهودي التائه» لأوجين سو، «أسرار لندن» لبول فيفال و «مغامرات روكامبول» لبونسون دوتيراي، وذلك دون أن نذكر تلك القصص «التاريخية» التي تشوه التاريخ، مثل «الألياذة» التي شوهت غزو طراودة، ولكن دون تدخل الآلهة هذه المرة (سلسلة دوماس و «الأحدب» لبول فيفال و «الбارديات» لميشيل زيفاكو ألخ..).

وخلافا للنزعة البورجوازية (التي تمضي نحو الصبغة السيكولوجية وصراع العواطف والطباع ودراما مثلث الزوج والعشيق والزوجة الخائنة

وكوميدياتها)، يبقى التيار الشعبي أمينا للموضوعات الميلودرامية (سر الولادة، ابدال الأطفال، أزواج الأمهات و زوجات الآباء، الهويات المزيفة، التنكرات، الأشباه، التوائم، الانقلابات الخارقة في المواقف، الوفيات الكاذبة، اضطهاد الأبرياء) وريثة أقدم وأعم تقليد للخيالي (التراجيديا اليونانية ـ الدراما الاليزابيتية) مكيف مع الاطار العمراني الحديث. وفي بداية القرن العشرين، اقترب التمييز بين التيارين من الدقة، وزاد في ذلك كون التيارالشعبي هو الذي اندمج، خلال السنوات الثلاثين الأولى من القرن، في السينما والمسلسلة الرخيصة.

ولم تفعل الثقافة الصناعية الحديثة ـ السينما الصامتة، الصحافة الشعبية ـ شيئاً خلاف استثمار التيار الشعبي. فلا وجود لأية قطيعة اذن. فالقصص المتسلسلة وأفلام المسلسلات تضاعفت وفق النماذج نفسها. وبالفعل، فانّ جمهور العقود الأولى للسينما هو الجمهور الشعبي جمهور المسلسلات الشديدة الرواج نفسه.

ولكن موضوعات الخيالي البورجوازي (غرام بين امرأة متزوجة وعشيق)، فرد يريد أن يوطد ذاته في حياته الخاصة ويسعى الى النجاح، تخفيف الصفات الميلودرامية للحبكة أو زوالها لصالح الواقعية، تطورت انطلاقا من العشرينات، وخاصة بدءا من الثلاثينات. فالتوفيقية التي سوف تعطي الثقافة الجماهيرية صفاتها الأصلية لم تبدأ في التكون، في الولايات المتحدة، الا في فترة ١٩٣٠ ـ ١٩٣٦، انطلاقا من هذين التيارين وباسهام من عناصر جديدة. ذلك أنه انبثقت، منذ ذلك الحين، التطورات الجديدة التي عدلت شروط حياة الطبقات الشعبية، وهي الأطر الجديدة للحضارة التقنية.

وهكذا، فان محتويات الثقافة الجماهيرية لم تؤلف صنعيا. فالثقافة الجماهيرية هي، بمعنى ما ـ المعنى المشار اليه أعلاه ـ، وريثة الحركة الثقافية للمجتمعات الغربية ومكملتها. وسوف يتوارد، في الثقافة الجماهيرية، التياران بمياههما المتمازجة غالبا والشديدة التمايز في الوقت نفسه، عندما

يظهر التصنيع في الثقافة: التيار الشعبي والتيار البورجوازي، فيسود الأول أولا، ثم ينمو الثاني بعد ذلك. والثقافة الجماهيرية تدمج بين هذه المحتويات، ولكنها تفعل هذا لتفككها بعد ذلك وتجري استحالة جديدة.

ان محتويات ثقافة القرن التاسع عشر المطبوعة تتدفق في ثقافة القرن العشرين وتغذيها ثم تتحول، فيها، تدريجيا. وعلى كل حال، ودون أن نرغب في فحص نتائج هذه الاستحالة في ذاتها، حاليا، يجب أن نفحص النتائج الثقافية الناجمة، مباشرة، عن التجديدات التقنية التي اشرطت الثقافة الجديدة: إن سرعة انتقال الصحيفة الحديثة وانشاء صالات سينما في المدن ثم في الأرياف، وبصورة خاصة الاتصال اللاسلكي عن طريق الاذاعة والتلفزيون، كل هذه الأمور تجعل الثقافة الجماهيرية دائمة الحضور. انها في كل مكان للجميع، ترافق المتوحد نفسه الذي يعلق جهاز الترانزستور على كتفه.

وهذا الطابع المزدوج، طابع الانتشار والتكثيف بالنسبة للثقافة المطبوعة، هو علامة على المرحلة التي تفصل تصنيعا متطورا ومعمما عن تصنيع بدائي ومحدود. ولكن هذا الفرق الكمي يخلق، في الوقت نفسه، تمايزا كيفيا بخلقه سوقا عالمية وامكانية الوصول الى جمهور كلي في كل لحظة.

وهناك تمايز كيفي آخر يظهر مع السينما والاذاعة والتلفزيون. ان المطبوع علامة مجردة: فالصورة المطبوعة ساكنة. أما الفيلم والتلفزيون والاذاعة، فانها تعيد، مباشرة، انتاج الحياة في حركتها الواقعية.

فيمكن، اذن، الامتداد، هنا، بالعبارة السالفة: ان الثقافة المطبوعة تندمج في الثقافة الصناعية، ولكنها لاتفعل ذلك لتدمر ذاتها، بل لتستحيل فيها. وهذه الاستحالة تجري انطلاقا من الطابع الجديد الذي حملته قدرة وسائل الاتصال الجماهيرية على التكثيف والانتشار غير المحدود والذي حملته، بصورة أوسع، الحضارة الجديدة التي خلقت هذا الانتشار وذاك

التكثيف (الحضارة التقنية) والتي خلقها، في الوقت نفسه، هذا الانتشار وذاك التكثيف. وهي تجري، كذلك، انطلاقا من الطابع الجديد للتقنيات التي تحمل الحركة الواقعية، الحضور الحي.

الفولكلورات، ثقافات هنا والآن

تستعيد الثقافة الجماهيرية، بالحركة الواقعية والحضور الحي، صفة من صفات الثقافة السابقة للطباعة، الفولكلورية أو، أيضا، القديمة وهي: الحضور المرئي للكائنات والأشياء، الحضور الدائم للعالم غير المرئي. فالأغاني والرقصات والألعاب والايقاعات في الاذاعة والتلفزيون والسينما تبعث عالم أعياد الفولكلورات القديمة ورقصاتها وألعابها وايقاعاتها. وأشخاص السينما والفيديو والأصوات الاذاعية تشبه، بعض الشيء، تلك الأرواح والأشباح التي كانت تتسلط، باستمرار، على الانسان القديم وتعود الى التجسد في أعياده. والحضور الحي الانساني، وتعبير الحركات والايماءات والأصوات الحية والمشاركة الجماعية عادت الى الدخول في الثقافة الصناعية، في حين كانت الثقافة المطبوعة قد طردتها. ولكن الثقافة الجماهيرية تحطم، بالمقابل، وحدة الثقافة القديمة حيث كان الجميع يشاركون، في المكان نفسه، كممثلين ومشاهدين، في العيد أو الطقس أو الاحتفال في الوقت نفسه. فهي تفصل، جسديا، بين المشاهدين والممثلين. فالمشاهد لايشارك في المشهد المتلفز والفيلم والبرنامج الاذاعي الا نفسيا. وحتى لو كان حاضرا جسديا، كما في المشاهد الرياضية الكبيرة، فانه لايلعب. ونتيجة لذلك، فانّ «العيد»، وهو البرهة العليا في الثقافة الفولكلورية التي يمارس، عندها، الجميع اللعبة والطقس، ينزع الى الزوال لصالح المشهد. ويعقب انسان العيد مايسمى «الجمهور» أو «الحضور» أو «المشاهدون». وتصبح الصلة المباشرة والمشخصة اسهاما عقليا عن بعد.

وأخيرا، فان الثقافة القديمة تفصل بين أيام العيد والحياة اليومية. أما الثقافة الجماهيرية فهي تنتشر في كل فجوات هذه الحياة. وهي، خلافا للعيد

القـديم الذي يقطع خيط الأيام، تقع على هذا الخيط وتحطـم، بذلك، العـيـد لتحل محله الترويح.

واذا كانت وسائل الاتصال الجماهيرية تعيد العلاقة الانسانية التي دمرها المطبوع، فانها تنزع الى تحطيم بنية علاقات الثقافة الفولكلورية الانسانية نفسها. فالحضور الانساني في التلفزيون وأو الأفلام هو، في الوقت نفسه، غياب انساني، والحضور الجسدي للمشاهد هو في الوقت نفسه سلبية جسدية.

ان هذه البنيةالجديدة للعلاقات الانسانية تقع في خط البنينة الثقافية الجديدة التي كانت تهيئها، من قبل، ثقافة المطبوع وتجريها الثقافة الصناعية. لقد كانت الثقافة الفولكلورية ثقافة هنا والآن. فقد كانت الأعياد والأعراف المحلية متجذرة في مزدرع وواقعة في توقيت زمني (احتفالات سنوية، أعياد مقدسة أو دنيوية). وكان لها، وهي ثقافة قرية محلية أو ثقافة مقاطعة اقليمية، لغتها (اللغة المحلية أو الخاصة) ووسائلها التعبيرية الخاصة (رقصات، طقوس وألعاب) وأساطيرها وعبادة ماضيها وقواعد حاضرها.

واحتفظت ثقافة القرن التاسع عشر المدنية الشعبية، ولاسيما العمالية منها، ببعض سمات الثقافة الفولكلورية. ومن المؤكد أنه لم تعد لها جذور في ماض محلي سحيق، ولكن لها لغاتها الخاصة. والمشاهد الجوالة التي كانت تتوقف عندها هي مشاهد فولكلور مدني (السيرك، المشعوذون، المسارح الجوالة). وهي، خاصة، ثقافة التقارب، ثقافة علاقات جوار وقربى وتضامن. وهي تملك مراكزها الثقافية ومحالها: الحانة، المقهى، البار حيث تكون الألعاب مشتركة بين الأفراد (ألعاب الورق أو النرد).

ومن المؤكد أن هذه الثقافات الفولكلورية الريفية، والمدنية خاصة، مغطاة، منذ أمد طويل، بطبقات ثقافية أوسع بعضها قومية والأخرى دولية (الثقافة المسيحية، مرتسمات الثقافة الاشتراكية) وهي، من قبل، على درب تماوتها. ولكن الثقافة الصناعية هي التي تفسخ نهائيا ثقافات هنا والآن. فهي

تتجه الى جمهور غير محدد. وليس لها جذور، بل انغراس تقني-بيروقراطي. وهي تغزو الضواحي والأرياف طاردة، بسرعة متصاعدة، الفولكلورات القديمة، نيران القديس يوحنا والطقوس المحلية والمعتقدات والخرافات. ان عيد شفيع القرية القديم يغير محتواه: فالرقصات القديمة والألعاب القديمة تتماوت لصالح الحفلة الراقصة والأغنيات الرائجة وسباق الدراجات والمحجن وغير ذلك من الألعاب التي جعلتها وسائل الاعلام الجماهيرية شعبية. انّ مذاق المزدرعات ورائحتها وعبقها تتلاشى وينتشر، مكانها، النتاج الثقافي، المعلبات الثقافية.

أهو تدمير جذري؟ انه، بالأحرى، تحلل تصحبه تكاملات جديدة. فبعض الموضوعات الفولكلورية امتصت من جانب الثقافة الجماهيرية وتعممت بتعديلات أو بدونها. ففولكلور الغرب الأمريكي ولد الوسترن الذي أصبح موضوعا للفولكلور الكوني الجديد. وفن السيرك اللندني ولد الكوميديا الرخيصة التي قدمت للسينما، مع أمثال ماك سينيت وتوريان وفاتي وهاري لنغدوم وشارلو، الينابيع العميقة لاضحاكها. وفولكلور الحيوانات الانسانية الشكل الطفلي انتصر في الألعاب المتحركة. واستحالت الألعاب والمسابقات القديمة الى ألعاب مسابقات مذاعة أو متلفزة. وصعد فولكلور نيو أورليانز الأسود (المولود، بدوره، من تلاقي تيارات بلدية وخارجية المصدر) الى شيكاغو، ثم انتشر في العالم بفضل وسائل الاعلام الجماهيرية. ويرقص تانغو حارات بونس ايرس على الأضواء الخافتة في كل ردهات أوربا. وكذلك، فمن كوبا وباهيا توزعت الايقاعات المدارية على الفرق الموسيقية في قارات العالم الخمس.

وهكذا، فان الثقافة الصناعية لاتصنع منتجاتها من العدم. فهي، على غرار صناعة المعلبات الغذائية، تنتقي من بين محاصيل المزدرعات. ولكنها تستطيع تحويل هذه المنتجات الطبيعية وتغييرها بصورة متفاوتة العمق بموجب الاستهلاك العالمي: فالى جانب نشر الفلامنكو الاندلسي، هناك الانتاج

الكثيف لاسبانيوليات مصنوعة في باريس ونيويورك، والى جانب رقصات السامبا الأصلية المنتشرة في العالم، هناك الصنع البرازيلي الزائف لـ«عيد القطن» و«جني محصول القهوة». وقد وجدت، الى جانب ايقاع نيو أورليانز، موسيقى الجاز التي ألفها جاك هيلتون و راي فنتورا و التي كسفتها، بدورها، العودة القوية لتشكيلات أقل انتقائية ولكنها أكثر تطورية. ان تصدعا تحليليا حقيقيا يحول النكهة الخام الى منتجات ثقافية يجانس بينها الاستهلاك الكثيف. وبعبارة أخرى، تفككت بعض الموضوعات الفولكلورية بمقادير متفاوتة لتندمج بحدود متفاوتة أيضا في التلفيقية الكبيرة الجديدة.

ان «هنا» لم تلغ، بل تحولت نسبيا و«الآن» قد أصبح «الآن» جديداً ذا صبغة كوزموبوليتية، أي أنه أصبح آنية الموجة الرائجة والزي والنجاح الراهن والحاضر الأزلي.

الا أنه ربما كان الأجدر بالملاحظة هو أن الثقافة القديمة لاتفسخ النزوع الى القديم بتفسيخها الفولكلورات. فعلى العكس من ذلك، تفرض الايقاعات البدائية ـ تلك الواردة من افريقيا من خلال الجاز والايقاعات المدارية ـ نفسها في صميم حضارة ناطحات السحاب. والرمز البدائي يبعث في الملصقات الاعلانية، ومواقع الانسان الأولية والصراعات الشرسة والألعاب الحربية ماثلة على شاشات العالم. والموسيقى حاضرة، هي أيضا، في حضارة وسائل الاعلام الجماهيرية (في البيوت والأفلام والشواطئ والسيارات) بقدر ما يمكن لأغنيات الحضارة القديمة وايقاعاتها أن تكون كذلك على الأقل. فهناك نوع من نزوع جديد الى القديم.

وهذا النزوع الجديد الى القديم يفسر بموجب تحديدات أشرت اليها في الفصل السابق: فالثقافة الجماهيرية، في سعيها الى الجمهور العالمي، تتوجه، أيضا، الى الأناسي المشترك ذي الجذع العقلي العالمي الذي هو ذاته، جزئيا، الانسان القديم الذي يحمله كل شخص في ذاته. وهذا القاسم المشترك القديم هو الذي يستدعيه النزوع الجديد الى القديم في الأفلام والألعاب والموسيقى.

ويجب أن نضيف الى هذه التحديات تحديا آخر هو أن الثقافة الصناعية تتوجه، أيضا، الى انسان المجتمعات المتطورة الجديد. ولكن انسان العمل المجزأ والبيروقراطي هذا المنغلق في البيئة التقنية والمكننة الرتيبة في المدن الكبرى يستشعر حاجات الى الهرب، وهربه يبحث عن الأدغال والمغارات والغابة العذراء بحثه عن ايقاعات الثقافة القديمة وأنواع حضورها. والارتكاس على عالم مجرد، مصاغ كميا وموضوعيا، يتم بعودة الى ينابيع العاطفية الأولى.

وهكذا تنكر الثقافة الصناعية، بصورة ديالكتيكية، ثقافة المطبوع والثقافة الفولكلورية وهي تفسخها بعملها على دمجها، تفسخ المطبوع ومحتوياته، ولكنها تفعل ذلك لتحويلها، وتفسخ الفولكلورات، ولكنها تفعل ذلك لتعطي بعض موضوعاتها الصيغة العالمية. ولنضف الى ذلك مايلي:

انها تلفق، في داخلها، موضوعات الثقافة المطبوعة والثقافة الفولكلورية القديمة وبناهما. وهي تصل بين هذين التيارين اللذين كانا، حتى حينه، متوضعين الى جانب بعضهما بعضا بصب كليهما في المجرى الكبير الجديد. وهذا المجرى الجديد هو، الى حد ما، محصلة هذه التلفيقية. ولكنه أكثر من ذلك. وهذا ماسوف نتفحصه في مكان آخر.

* * *

الفصـــل الســادس

ثقافـــة للترويـــح

يقع استهلاك ثقافه الجماهير، في قسم كبير منه، في الترويح الحديث. وليس الترويح الحديث، فقط، الارتقاء الديمقراطي الى زمن حرٍ كان امتيازاً للطبقات المسيطرة. فهو ناجم عن تنظيم العمل البيروقراطي والصناعي نفسه. فزمن العمل المؤطر في توقيتات ثابتة مستمرة مستقلة عن الفصول، انكمش تحت دفع الحركة النقابية وبموجب منطق اقتصاد يجد نفسه، وقد اشتمل ببطء على العمال في سوقه، مقودا الى أن يوفر لهم وقت استهلاك وليس وقت راحة واستجمام فقط.

فقد انتقل اسبوع العمل من ٧٠ ساعة عام ١٨٦٠ الى ٣٧ ساعة عام ١٩٦٠ في الولايات المتحدة، ومن ٨٠-٨٥ ساعة الى ٤٥-٤٨ ساعة في فرنسا. وأضيف، في الغالب، يوم ترويح آخر الى يوم الأحد.

والترويح، بهذا المعنى، زمن ربحه الناس من العمل ولكنه زمن يفترق عن زمن الأعياد الخاص بأسلوب الحياة القديم. فقد كانت الأعياد الموزعة على طول السنة، في الوقت نفسه، زمن مشاركات جماعية وطقوس مقدسة واحتفالات، زمن رفع المحرمات والشراهات والمآدب. وقد فرض زمن الأعياد من جانب التنظيم الحديث والتوزيع الجديد لمناطق الزمن الحر: نهاية الاسبوع-العطل. وفي الوقت نفسه، تماوت فولكلور الأعياد لصالح الاستعمال الجديد للزمن الحر. ويجري توسيع الزمن الحر الجديد وتثبيته وتحويله يوميا على حساب العمل والعيد معا. فلم تجر استعادة منطقة الزمن الحر هذه من جانب الحياة الأسرية التقليدية ولا من جانب العلاقات الاجتماعية العرفية. فقد اختزلت وحدة الأسرة الكبيرة المعقدة، بموجب تطور

مواز، الى النواة التي يؤلفها الزوجان والأبناء. وانكمشت مشاغل الاستثمار الأسري «التوفير ـ نقل ميراث. . . » وخف وزن الأعمال المنزلية وتراخت جاذبية البيت: فقد اكتسب كل فرد في الأسرة استقلالا داخليا. وتمتد الثقافة الجماهيرية في المنطقة التي تخلى عنها العمل والعيد والأسرة

ويتضخم الزمن الحر الجديد الذي جرى كسبه من العمل بمحتويات تهرب من العمل والأسرة والعيد.

وتضمر محتويات العمل الانسانية ويخفف التكامل ضمن العمل المأجور للعمال المستقلين القدامى (الحرفيين، التجار) التعلق شبه البيولوجي المنصب على الفعاليات الكدحية. وفرّغ «العمل نتفا» الذي وصفه جورج فريدمان ذاته، داخل المجموعات الكبيرة الصناعية أو البيروقراطية، من المسؤولية والابداع بالنسبة للعامل المختص بآلة أو الموظف المكتبي الذي يملأ بيانات.

ومنذ ذلك الحين، تسعى الشخصية التي أنكرها العمل الى أن تجد ذاتها خارج المنطقة العقيمة. فيقوم المرء، في الترويح، بأشغال يحس نفسه معنيا بها، فرديا، ومسؤولا عنها، بل وابتكاريا، كالقيام بتصليحات متنوعة، أو ينمي مواهب شخصية، هوايات، اهتمامات أو يعطي، في هوس المقتني، صفة التميمة لحاجته الملحة الى أن يفعل، بذاته، شيئا ما.

ولكن ضروب الترويح تفتح، بصورة خاصة، آفاق الرخاء والاستهلاك وآفاق حياة خاصة جديدة. فالتصنيع بالجملة والبيع تقسيطا يفتحان الأبواب للسلع الصناعية، للمطبخ الكهربائي ولاجازات الأسبوع السيارة. فمن المتاح، اذن، البدء في الاشتراك في حضارة الرخاء، وهذا الاشتراك الجنيني في الاستهلاك يعني أن الترويح لم يعد فراغ الراحة والاستجمام الجسدي والعصبي فقط، لم يعد الاشتراك الجماعي في العيد،

وليس، الى هذا الحد، اشتراكا في فعاليات أسرية انتاجية أو تراكمية، بل هو أيضا، تدريجيا، امكانية امتلاك حياة مستهلكة.

ويصبح استهلاك المنتجات، في الوقت نفسه، الاستهلاك الذاتي للحياة الفردية. فلم يعد كل فرد ينزع الى البقاء في النضال ضد الحاجة ولا الى التقوقع على بيت الأسرة ولا، على العكس من ذلك، الى صرف حياته ضمن الاثارة، بل ينزع الى استهلاك وجوده الخاص. فالجماهير تدخل، في اطار ترويح تحدده التطورات التقنية، مستويات فردية بلغتها، من قبل، الطبقات الوسطى.

فالترويح الحديث يبدو، اذن، نسيج الحياة الشخصية ذاته، البيئة التي يسعى، فيها، الانسان الى توكيد ذاته بوصفه فرداً خاصاً.

ان هذا الترويح هو، جوهريا، مايتصل بالثقافة الجماهيرية. انها تجهل مسائل العمل وتنشغل برخاء البيت أكثر بكثير مما تنشغل بالتلاحم الأسري وتجتنب المسائل السياسية والدينية (على الرغم من أنها قد تؤثر فيها). وهي تتوجه الى حاجات حياة الترويح، حاجات الحياة الخاصة الى الاستهلاك والرخاء، من جهة، والحب والسعادة من جهة أخرى. فالترويح هو بستان الأغذية الأرضية الجديدة.

وهكذا يمكن للثقافة الجماهيرية أن تعد أخلاقية عملاقة للترويح. ولنقل، بعبارة أخرى، انها أخلاقية الترويح التي تتفتح على حساب أخلاقية العمل وتأخذ، الى جانب أخلاقيات مترنحة أخرى، شكلا وبنية في الثقافة الجماهيرية.

وهذه الأخيرة لاتفعل شيئا خلاف كسوة الترويح (بالمشاهد والمباريات والتلفزيون والاذاعة وقراءة الصحف والمجلات)، وهي توجه السعي الى الخلاص الفردي في الترويح وتؤقلم، اضافة الى ذلك، هذا الأخير الذي يصبح أسلوب حياة.

وليس الترويح، فقط، جراب الكردي الذي تدخل، فيه، المحتويات

الأساسية للحياة وحيث يصبح التوق الى السعادة الفردية مقتضى. وليس الترويح، فقط، اطار القيم الخاصة، بل هو، أيضا، انجاز في ذاته. وبصورة أخص، يصبح التلهي انجازاً من حيث هو كذلك.

ان كثيرا من الأخلاقيين الذين يظنون أنفسهم باسكال وهم ليسوا سوى دوهاميل لم يستطيعوا فهم طبيعة هذا التلهي الحديث. وفي الواقع، هناك شيء من التلهي الباسكالي في قراءة الأخبار المتنوعة ومغناطيسية الفيديو واجازة الاسبوع السيارة والعطل السياحية: فالمرء يقتل الوقت، يهرب من القلق والعزلة، انه في مكان آخر. فلم يسبق، دون شك، أبدا، ان كان البيت مع وجود الصحيفة والاذاعة والتلفزيون، مكانا آخر الى هذا الحد. ولكن مايوجد، أيضا، في المشاهد الرياضية والألعاب المذاعة والمتلفزة والحفلات والعطل، هو رجوع الى ينابع اللعب الطفلية.

ان اللعب والمشهد يكسوان قسما من الترويح الحديث. ولاشيء من ذلك جديد جدة مطلقة على اعتبار أن المشاهد والألعاب (ألعاب الحظ والمنافسة) كانت موجودة دائما في الأعياد وضروب الترويح القديمة. والجديد هو الاتساع التلفزيوني أو السمعي عن بعد للمشهد المنفتح حتى على آفاق كونية، انه ضروب التقدم في تصور لعبي للحياة.

المشاهد ينظر، وقارئ الصحيفة أو المجلة مشاهد أيضا. والتقنيات الجديدة تخلق نموذج مشاهد خالص أي منفك، جسديا، عن المشهد، مقصور على الوضع السلبي والمتلصص. فكل شيء يدور أمام ناظريه، ولكنه لايستطيع لمس مايتأمله أو الالتحام به جسديا. وبالمقابل، فانّ عين المشاهد في كل مكان، في مخدع بريجيت باردو، كما في صاروخ تيتوف الكوني.

وتغذي الثقافة الجماهيرية هذا الميل الى التلصص وتضخمه بتقديمها له، فوق ذلك، أقاويل وإسرارات وكشوفاً عن حياة المشاهير. والمشاهد الحديث نموذجيا هو المشاهد المنذور للرؤية عن بعد، أي أنه يرى دائما كل

شيء في لقطة مجسمة، كما في المنظار، ولكنه يرى، في الوقت نفسه، من مسافة غير ملموسة. والأقرب، نفسه، هو في لانهاية الصورة الحاضرة، دون شك، دائما ولكنها غير مجسدة ماديا أبدا. انه يسهم في المشهد، ولكن اسهامه يتم دائما بالوكالة، عن طريق قائد جوقة، وسيط، صحفي، مذيع، مصور صحفي أو تلفزيوني، نجم، بطل خيالي.

وبصورة أوسع، يفصلنا عن الواقع الفيزيائي نظام من المرايا والبلور وشاشات السينما وتسجيلات التلفزيون والفتحات المزججة في الشقق الحديثة وزجاج سيارات البولمان الواقي وكوى الطائرات، شيء ما نصف شفاف، أو شفاف عاكس. وهذا الغشاء غير المرئي يعزلنا ويسمح لنا، في الوقت نفسه، برؤية وحلم أفضل أي، أيضا، بالمشاركة. وبالفعل، فمن خلال شفافية شاشة وانفلات صورة، تفتح مشاركة بالعين أو بالفكر، أمامنا، لانهائي الكون الواقعي والمجرات الخيالية.

وهكذا نشترك في عوالم تقع في متناول يدنا، ولكن هذه اليد لاتصل اليها. وهكذا، فان المشهد الحديث هو، في الوقت نفسه، أكبر حضور وأكبر غياب. انه نقص، سلب، تيه مرئي عن بعد، وفي الوقت نفسه مشاركة في تعددية الواقعي والخيالي.

وفي الحد الأقصى، قد يكون الانسان التلفزيوني كائنا مجردا في كون مجرد: فمن جهة أولى، يتبخر جوهر العالم الفعال، جزئيا، على اعتبار أن ماديته قد تبخرت، ومن جهة أخرى وفي الوقت نفسه، يهرب فكر المشاهد ويتوه شبحا غير مرئي بين الصور. ونستطيع، ضمن هذا المعنى، أن نقول أن الاتصالات عن بعد (سواء اتصلت بالواقعي أو بالخيالي) تفقر اتصالات الانسان المشخصة مع محيطه. ومثال التلفزيون الشائع الذي يفقر الاتصالات الأسرية أثناء وجبة الطعام له صفة الكشف. وفي نهاية المطاف، ليس الاتصال مع الآخرين فقط هو الذي يتضاءل، بل يتضاءل، أيضا، حضورنا الخاص لذواتنا لفرط مانستنفر الى مكان آخر دائما. ويمكن أن نطبق

على التلفـزيون عـبـارة مـاشـادو: «حلمت دون أن أنام، بل ربما دون أن أستيقظ».

ولكن بعض العصارات تصفى، في المشاركات التلفزيونية، عبر غشاء الفيديو والشاشة والصورة، وهي التي ستغذي اتصالات معاشة. فتجري التبادلات العاطفية في المحادثات التي يجري فيها الكلام عن الأفلام والنجوم والبرامج والأخبار المتنوعة. ونحن نعبر عن أنفسنا ونعرف الآخرين بذكرنا ما نسقط عليه. ومن جهة أخرى، فان انسان الترويح ليس الانسان التلفزيوني فقط، بل هو، أيضا، انسان الحياة الخاصة. فقوة الفردية الجابذة تعمل في الوقت نفسه الذي تعمل، فيه، قوة المشاركات البعيدة النابذة، وهذه القوة الجابذة، باستثناء مايتعلق بالحالات الهامشية (المسنين، المرضى، الذهانيين)، سوف تحرض توكيد الذات في الحياة الواقعية. وهذا هو مايتجلى لدى شباب الثقافة الجماهيرية «المتحمسين» الذين وصفهم لازارسفيلد. وان أحد التيارات الأساسية ليلمشاركة عن بعد يحث، كما سوف نرى، على الحياة الشخصية. ولانستطيع، هنا، أن نشخص النصر المحزن للمغفل على الشخصي، للمجرد على المشخص، للخيالي على الواقعي. وبعبارة موجزة، فان العصارات التي تتسرب عبر الأغشية التلفزيونية تظهر شخصية الانسان الحديث وحياته نفسها وترويهما في الوقت نفسه.

ان في كل مشهد مسرحي أو سينمائي أو تلفزيوني، ضمنيا، مركبة لعبية يصعب عزلها. وهي تنبثق في المشاهد الرياضية والألعاب الاذاعية والتلفزيونية. وهي ممتزجة، بمقادير متفاوتة، بمشاغل نفعية في أعمال التصليحات ومشاغل شبقية ـ صداقية في «الحفلات» ومشاغل صحية في الرياضة. وهي تتبين بوضوح كبير في «الهوايات» والطلعات والتسكعات والتسليات. وأن أحد وجوه التلهي الحديث هو ذلك التفتح للعب «بوصفه فعالية غايتها المتعة التي نحسها من ممارستها ولاتوجد في أي مكان آخر» (مونترلان).

وهكذا، فان ثقافة الترويح تنمي اللعب في الوقت نفسه الذي تنمي، فيه، المشهد. وتلك ازدواجية متنازعة ـ على اعتبار أن المشهد سلبي واللعب فعال ـ ومتكاملة تقع في الترويح ولكنها تبنينه جزئيا. وبالفعل، فان اتخاذ شكل لعبة مشهدية كبيرة هو اتجاه قسم من الترويح.

وهذا الاتجاه يعبر عن نفسه بصورة ذات دلالة خاصة في العطل الحديثة بقدر ماتمثل الزمن الحي حقا، المعاش حقا بالنسبة لزمن سنة العمل المتحجر والمستنزف الدماء. وليست هذه العطل فواصل استجمام في صميم الطبيعة (نوم ـ راحة ـ مشي) فقط، بل هي، أيضا، زمن المتع والألعاب سواء أكان ذلك بممارسة لعبية لفعاليات كانت حيوية بالنسبة لأسلافنا (الصيد البري والمائي القطاف) أم بالمشاركة في لعب جديدة (رياضات الشاطىء، التزلج فوق الماء، الصيد في الأعماق). وهكذا تصبح حياة العطل لعبة كبيرة: فيلعب المرء دور الفلاح أو الجبلي أو الصياد أو رجل الغابات، كما يلعب لعبة الصراع أو الجري أو السباحة.

وتصبح السياحة، بصورة موازية، رحلة ـ مشهدا داخل عالم مشاهد ومعالم ومتاحف. والسائح لايهتم الا بعالم كتب الارشاد السياحية ويهرب من الحياة الواقعية اليومية، الا عندما تصنف هذه الأخيرة على أنها «مثيرة»، أي تصبح، من جديد، جديدة بالصورة. وهو يحمل آلة التصوير على كتفه ويكون، في الحد الأقصى، أكثر انشغالا بالتصوير منه بالرؤية. وفي هذا الافراط التصويري من الدرجة الأولى (الرؤية للتذكر) ومن الدرجة الثانية (التصوير لرؤية الذكريات)، تبدي السياحة الحديثة مشابه مذهلة مع السينما. انها تعاقب متسارع لصور وميل للتلصص غير منقطع. وتتأكد القرابة بين السياحة والسينما في الرحلات الجماعية بواسطة سيارات بانورامية: فالمشاهدون الغائصون في مقاعدهم ينظرون من خلال الزجاج الواقي، وهو غشاء من طبيعة غشاء فيديو التلفزيون وشاشة السينما وصورة الجريدة

وجدران الشقة الحديثة الزجاجية : انه نافذة على العالم في صفتها السينماسكوبية وحدود غير مرئية في الوقت نفسه .

ومع ذلك فالفرق بين السينما والسياحة جوهري والآلكان كافيا أن يرى المرء الكوليزيه أو الالكازار أو الأكروبول في السينما ليتجنب السفر .

ليس السائح مشاهدا متحركا فقط . أنه لايفيد، فقط (وخاصة عندما يتجول في سيارة)، من نشوة خاصة تأتي من استهلاك المكان (التهام الكيلومترات) . انه يتواصل شخصيا مع القارة التي يزورها ببضع كلمات بدائية وتحيات احتفالية يتبادلها مع أهل البلد وبمضاجعات يواجه احتمالها نفسيا، بالنظرة أو يحققها فعليا مع نوع الجنس الآخر . وببضعة مشتريات لأشياء رمزية تسمى «تذكارات»، مصغرات لبرج بيزا، منافض سجائر تشكيلية وتوافه أخرى لهذا الغرض، يتملك، سحريا، اسبانيا أو ايطاليا .

وأخيرا، فهو يستهلك الوجود الفيزيائي للبلد الذي يزوره في الوجبة التذوقية، وهي طقس التهام للكون متزايد الانتشار . (بعد العطل، يجري السائح طقوس اعادة تذكر وعرضا للصور وقصصا مثيرة حول وجبة مع خمرة الكيانتي حيث يستعيد شيئا من ايطاليا أو حول وجبة باميلا حيث يستعيد شيئا من اسبانيا أو حول وجبة بويابيس حيث يستعيد شيئا من الشمس) .

والسائح يستطيع أن يقول «أنا فعلت كذا»، «أنا رأيت»، «أنا أكلت»، «أنا كنت هناك»، «أنا اجتزت خمسة آلاف كيلومتر» : وهذه البديهية الفيزيائية غير المشكوك فيها، هذا الشعور بالوجود هناك في حالة حركة، في لعب، هو مايرفع من قيمة السياحة قياسا مع المشهد .

ان السائح، بالنسبة للمشاهد، وجود، فعل(«لقد قمت بزيارة اسبانيا») واكتساب (ذكريات) . فهناك، في الرؤية السياحية، دخول متواقت لمزيد من الوجود ومن الكم الذي يمكن تملكه . والانخراط الجسدي الذاتي هو، في الوقت نفسه، تملك، شبه سحري بالتأكيد، يجري الاحساس به كاثارة، كاثراء للذات .

ويظهر المعنى المعقد للترويح الحديث، بوضوح في قرى العطل مثل بالينورو (نادي المتوسط) الذي درسه هنري ريمون[1]. فتنظيم العطل معقل، مخطط وشبه مؤقت بالدقائق فيه. ويصل المرء الى هذه المعجزة، الانتاج البيروقراطي لحالة الطبيعة، ببطاقات جماعية وأدلة ولوحات قرى قماشية. وكل شيء محسوب هناك: التسهيلات، الأعياد، التسليات، المراحل، الطقوس، الانفعالات، الأفراح. فالتقنية الحديثة تعيد خلق عالم تاهيتي وتضيف اليه رخاء البوتاغاز والدوش و الترانزستور. وهذا التنظيم يخلق مجتمعا مؤقتا مدهشا يقوم، كاملا، على اللعبة ـ المشهد: نزهات، جولات، رياضات مائية، أعياد، حفلات راقصة. وحياة اللعب ـ المشهد هذه هي، في الوقت نفسه، تشديد لحياة خاصة تنعقد، فيها، بنمط أشد كثافة مما هو عليه الأمر في الحياة اليومية، علاقات وصداقات ومغازلات وغراميات. وهي على صورة الحياة السينمائية للعطل التي يقوم بها الأوليمبيون في ميامي أو تاهيتي ألخ . . .

ان بالينورو عالم مصغر للثقافة الجماهيرية ويتمايز، فيها، رهطان: «الأوليمبيون» الفعالون الذين يشربون المقبلات على البار ويرقصون بيسر ويمارسون الرياضات المائية ويغازلون ويغوون من جهة، والذين هم من، جهة أخرى، بالأحرى، متفرجون أقل فعالية ويتأملون «الأوليمبيون». ولكن الهوة التي تفصل بين الطبقتين في بالينورو أقل عمقا بكثير وأضيق بكثير من تلك التي تفصل المشاهير والنجوم عن جمهور العاديين. فالصلات في بالينورو ميسورة، والانتقال الى الأولمب ممكن. . . وهكذا يتخذ أولمب الثقافة الجماهيرية، جزئيا ومؤقتا، صورة وشكلا فيما يسميه ريمون، بحق، يوتوبيا مشخصة.

لقد رقي أبطال الثقافة الجماهيرية هؤلاء الى مصاف النجوم على

---

١ - رجال وآلهة في بالينورو

حساب المشاهير القدامى (وجد ليو لوفنتال[1]، بالمقارنة بين المقالات المكرسة عام ١٩٠٤ وعام ١٩٤١ في جريدة «ساترداي ايفننغ بوست» للشخصيات البارزة، أن «المسلين» الذين طفا، بينهم، نجوم السينما وأبطال الرياضة زادوا بمعدل ٥٠ بالمائة على حساب رجال الأعمال أو السياسيين). فالصحافة والاذاعة والتلفزيون تحدثنا باستمرار عن حياتهم الخاصة، الحقيقية أو الوهمية. وهم يعيشون على الحب والمهرجانات والرحلات. ووجودهم متحرر من الحاجة وينجز في المتعة واللعب. وشخصيتهم تزدهر على ملمس الحلم والخيالي المزدوج. وعملهم، نفسه، نوع من التسلية الكبيرة ومنذور لتمجيد صورتهم الخاصة ولعبادة قرينهم الخاص.

هؤلاء الأولمبيون يقترحون النمط المثالي لحياة الترويح، توقها الأقصى. وهم يعيشون بموجب أخلاقية السعادة والمتعة، أخلاقية اللعب والمشهد. وهذه الاثارة المتواقتة في الحياة الخاصة والمشهد واللعب هي، نفسها، اثارة الترويح واثارة الثقافة الجماهيرية نفسها.

وهكذا ترتسم خطوط الترابطات المعقدة بين الترويح والثقافة الجماهيرية والقيم الخاصة واللعب ـ المشهد والعطل و الأولمبيين الحديثين. ولنضف مايلي: ان ارتقاء اللعب ـ المشهد يمضي جنبا الى جنب مع انحطاط دلالات العمل، مع الأزمة الحالية لمنظومات القيمة الكبرى (الدولة ـ الدين ـ الأسرة). ومركب اللعب ـ المشهد يتوطد في حضارة تتفتت، فيها، التعاليات الكبرى التي لم تعد تستطيع أن تضبط حياة الأفراد الا جزئيا. فمن فراغ القيم الكبيرة تولد قيمة الفراغات الكبيرة.

يبقى أن ذلك ليس غريبا عن العدمية المعاصرة التي ليست هي، فقط، من شأن الفلاسفة والأدباء أو أصحاب القمصان السوداء، بل هي معاشة تاريخيا من جانب كل مستويات الوجود على الأقل، ان لم يكن في كل مكان

---

١ - سير الحياة في المجلات الشعبية.

وفي كل المجتمعات الغربية، كخبرة افول أو موت للتعاليات الكبيرة للمعاني الخارجية بالنسبة لحياة فانية ومتفوقة عليها. وضمن هذا المعنى، يكون نسيج الفردية الحديثة عدميا[1]، فعلا، منذ البرهة التي لايأتي، فيها، شيء ليبرر الفرد خلاف سعادته الخاصة.

وفي هذه العدمية، وماوراء هذه العدمية، نشهد اندفاعة نحو اعادة الالتحام مع بنى الحياة التحتية اللعبية. فيصبح ترويح اللعب ـ المشهد، ترويح توطيد الحياة الخاصة، توجيها ومعنى للوجود معا.

والوجوه السلبية للتسلية والهرب والسلبية قد أذهلت، بشكل خاص، هذا الاتحاد السويسري للفكر الذي تؤلفه الآداب والجامعة. الا أنه يجب أن نشير، أيضا، الى كون جزء كامل من الانسانية يلتحم بصورة مبهمة وفظة من خلال الترويح الحديث، مع نوع من اللعب لايعرف، فيه، من يلعب ومن يلعب به ويواجه مسألة المصير المفرد والشخصي، أي أنه يواجه، دون أن يدري، انما بصورة تجريبية ومشخصة، المسائل التي طرحها، في القرن الماضي، ستيرنر وماركس و نيتشه. انها البداية التي لاشكل لها لبحث لتولي الشرط الانساني.

* * *

---

١ - النمو الخارق للفكاهة في الثقافة الجماهيرية، الفكاهة التي حلت محل الأهجية في رسوم الصحافة، الفكاهة العابثة التي فرضت نفسها في المضحك السينمائي (الأخوان ماركس، هلزا بوبان، تاشلين، الرسوم المتحركة ـ بروزوتوف أو تكسي افيري) تشهد على تقدم هذه العدمية وترياقيها، اللعب والتسلية.

الفصل السابع
المجالات الجمالية

تتبدى الثقافة الجماهيرية المنتجة صناعيا والموزعة في سوق الاستهلاك، وهي التي اتخذت موقعها، بصورة رئيسية، في الترويح الحديث، في صور متنوعة (أخبار، ألعاب مثلا) ولكنها تتبدى، بشكل خاص، على صورة مشاهد.

فالمشاهد هي التي تنصب، من خلالها، محتوياتها الخيالية. وبعبارة أخرى، تنشأ علاقة الاستهلاك الخيالي على النمط الجمالي. وتتميز المشاركة الجمالية عن المشاركات العملية والتقنية والدينية ألخ... على الرغم من أنها يمكن أن تتراصف معها (فيمكن للسيارة أن تكون جميلة ومفيدة، ويمكن الاعجاب بتمثال وتبجيله). وهي تزدهر ازدهارا كاملا ماوراء المشاركات العملية.

وفي العلاقة الجمالية مشاركة كثيفة ومنطلقة في الوقت نفسه، شعور مزدوج. فقارئ القصة، أو مشاهد الفيلم، يدخل عالما خياليا يتخذ، فعليا، مظهرا حيا بالنسبة اليه ولكنه يعلم، في الوقت نفسه، في أقوى لحظات المشاركة، أنه يقرأ قصة أو يشاهد فيلما.

وتعيد العلاقة الجمالية استثمار السيرورات السيكولوجية نفسها العاملة في السحر أو في الدين والتي يدرك، فيها، الخيالي واقعيا، بل أكثر واقعية من الواقع. ولكن العلاقة الجمالية تهدم، من جهة أخرى، أساس المعتقد لأن الخيالي يبقى معروفا كخيالي.

وبعبارة أخرى، يبعث السحر والدين الحياة، حرفياً، في الخيالي: فالآلهة

والطقوس والعبادات والمعابد والقبور والكاتدرائيات الأمتن والأكثر ديمومة من بين كل المعالم البشرية تشهد على هذا الاحياء العظيم. وبالمقابل، فانّ الإحياء لايكون، في الجمالي، ناجزاً أبداً.

ان السيرورتين العقليتين متماثلتان، الى حد ما، بين الابداع الروائي، من جهة، واستدعاء الأرواح من جانب ساحر أو وسيط من جهة أخرى. فالروائي يسقط نفسه في أبطاله على طريقة روح من أرواح الجدود تسكن في شخصياتها، وهو يكتب، على العكس من ذلك، باملاء منها على طريقة وسيط تسكنه الأرواح (الشخصيات) التي استدعاها. فالابداع الأدبي ظاهرة نصف وسيطية ونصف زارية (اذا استخدمنا تعبير «زار» الاثيوبي الذي يقابل نوعا من التظاهر الصادق الواقع في منتصف الطريق بين المشهد واللعب والسحر) تولد، منها، منظومة هيولية مسقطة ومتخذة صفة الموضوعية في عالم خيالي من جانب الروائي.

وهذا العالم الخيالي يتخذ مظهر الحياة بالنسبة للقارئ اذا كان هذا الأخير، بدوره، مسكونا ووسيطا، أي اذا أسقط نفسه في شخصيات الموقف وتماهى معها، اذا عاش فيها وعاشت فيه. فهناك ازدواج للقارئ (أو المشاهد) في الشخصيات، استبطان للشخصيات في القارئ (أو المشاهد)، متواقتان ومتكاملان، بموجب تحويلات مستمرة ومتغيرة. وهذه التحويلات النفسية التي تؤمن المشاركة الجمالية في العوالم الخيالية هي، في وقت واحد، تحت سحرية (فهي لاتؤدي الى الظواهر السحرية حقا) وفوق سحرية (فهي تقابل طورا يكون قد جرى تجاوز السحر فيه). وفي هذه التحويلات، تنغرس المشاركات والتأملات الفنية المتصلة بأسلوب العمل: أصالته، صدقه، جماله الخ... وبعبارة أخرى، أنا لاأعرف الجمالي على أنه الصفة الخاصة بالأعمال الفنية، بل على أنه نموذج علاقة انسانية أكثر سعة وأساسية بكثير.

وهكذا، فان التبادل بين الواقعي والخيالي الجاري على النمط الجمالي، هو نفسه، على الرغم من كونه قد تدنى (أو على الرغم من أنه قد

صعّد أو صفي)، التبادل بين الانسان وماوراء هذا العالم، بين الانسان والأرواح أو الآلهة، التبادل الذي كان يتم بواسطة الساحر أو العبادة. والتراجع - أو التصفية - هو، على وجه الدقة، هذا الانتقال من السحري (أو من الديني) الى الجمالي.

في مجرى التطور، اشتق الشعر من السحر (التعزيم والاستدعاء) واشتق الأدب من الميتولوجيا. ومنذ بضعة قرون، اشتقت الموسيقى والنحت والتصوير، كأجزاء كاملة، من الدين. وضمرت الغائية العبادية أو الطقوسية لأعمال الماضي أو زالت لتتيح، تدريجيا، انبثاق غائية جمالية خالصة. وهكذا نقلنا التماثيل واللوحات من المعابد الى المتاحف، ناقلين، بذلك، دلالات البشارات وعمليات الصلب. فلم يعد العالم الخيالي مستهلكا على صورة طقوس وعبادات وأساطير دينية وأعياد مقدسة حيث تتجسد الأرواح فقط، بل، أيضا، على صورة مشاهد وعلاقات جمالية. بل أن الدلالات الخيالية تزول أحيانا. وهكذا تبعث الرقصات الحديثة رقصات المسرح القديمة، ولكن الأرواح ليست هنا. ويجري قطاع كامل من المبادلات بين الواقعي والخيالي في المجتمعات الحديثة على النمط الجمالي من خلال الفنون والمشاهد والقصص والأعمال المسماة بأعمال الخيال. ولاشك في أن الثقافة الجماهيرية هي أول ثقافة في التاريخ العالمي تكون جمالية تماما. وهذا يعني أنها، على الرغم من أساطيرها ومنطلقاتها الدينية (كعبادة النجوم)، ثقافة دنيوية أساسا (وسوف نرى، في مكان آخر، أنه لايقل أهمية عن ذلك أن نعتبر أنها تعزز ميتولوجيا على الرغم من أنها دنيوية وجمالية في أساسها).

وهذا يعني، أيضا، أن الثقافة الجماهيرية تركز على الاستمتاع الفردي الحالي. فليس في العلاقة الجمالية هبة للذات للآلهة، للعالم، لقيم متعالية. والشعور الجمالي شعور ساحر اذا استطعنا أن نزيح، بعض الشيء، المعنى الهيكلي للتعبير. الآأني «أجعل ماهو الأعلى يزول في هذا الشعور الساحر، فأنا لاأستمتع الآ بذاتي» (فلسفة الحق، الفقرة ١٤٠).

وهذا يعني، أخيرا، أن العلاقة الجمالية تعيد، مع تفتحها المتأخر في التاريخ، علاقة شبه بدائية مع العالم. وهذ العلاقة تترجم، على الرغم من كبتها منذ الطفولة القديمة للبشرية من جانب الضرورات العملية القاسية، وعلى الرغم من تغطيتها بالاحياءات السحرية، بسحر اللعب والأغنية والرقص والشعر والصورة والحكاية الخرافية.

ونحن نلقى هنا، في المشاركة البدائية كما في السحرية الجمالية المتطورة، مستويي الانسان اللذين تنقب فيهما الثقافة الجماهيرية: مستوى الأناسي العمومي ومستوى فردية الحضارة الحديثة الأيلة الى التعمم، ونلقاهما مترابطين بصورة متناقضة.

والمشاركات الجمالية، وهي أمهات المشاركات (الاسقاطات ـ التماهيات) السحرية والدينية بطابعها الخيالي غالبا، هي، بطابعها الدنيوي، أمهات المشاركات العاطفية التي تتحكم بعلاقاتنا المعاشة مع الآخرين (ضروب محبة وحب وكراهيات ألخ...) وكذلك مع قوى الحياة الكبرى (الأمة ـ الوطن ـ الأسرة ـ الحزب ـ ألخ...) ولكن غياب الانخراط العملي ـ الجسدي أو الحيوي ـ المباشر يميز، هنا أيضا، العلاقة الجمالية.

ومن المؤكد أن الاسقاطات ـ التماهيات تتصل بكل دوائر الاهتمام البشري، ومن المؤكد أنه مامن حدود حقيقية بين الرتب الثلاث العملية والسحرية ـ الدينية والجمالية ـ وأن علاقاتها مائعة. الا أن دائرة جمالية تستخلص، ولاسيما في الخيالي. فمن المناسب، الآن، أن نقارب دلالة الخيالي ودوره في العلاقة الجمالية.

ان الخيالي هو المتجاوز المتعدد الأشكال والمتعدد الأبعاد لحياتناو الذي تقوم، فيه، حياتنا أيضا. انه الانبثاق اللامتناهي، الامكاني الذي يصحب ماهو حالي، أي مفرد، ومحدود وناجز في الزمان والمكان. انه البنية المناقضة والمكملة لما يسمى الواقعي والذي لن يوجد، دونه، واقعي بالنسبة للانسان أو، بالأحرى، واقع انساني.

ويبدأ الخيالي بالصورة ـ الانعكاس التي يزودها بقدرة شبحية ـ سحر القرين ـ ويتحدد حتى أكثر الأحلام جنونا، ناشراً، الى مالانهاية، المجرات العقلية. انه لايقتصر على اعطاء وجه لرغباتنا ومطامحنا وحاجاتنا، بل يعطيه، أيضا، لضروب قلقنا ومخاوفنا. وهو لايقتصر على تحرير أحلامنا في الاكتمال والسعادة، بل يحرر، أيضا، مسوخنا الداخليةالتي تخرق المحرمات والقانون وتحمل الخراب والجنون أو الرعب. وهو لا يقتصر على رسم الممكن والقابل للتحقيق، بل يخلق، أيضا، عوالم مستحيلة ووهمية. وقد يكون خفرا أو جسورا، أي اما أن لايكاد أن ينطلق من الواقع، لايكاد يجرؤ على اجتياز الرقابات الأولى، واما أن يندفع في نشوة الغرائز والحلم.

ان الميتولوجيات الكبرى تحتوي على مختلف امكانيات الخيالي ومستوياته ممتزجة. ولكن لكل ميتولوجيا كبرى بناها الخاصة وكل ثقافة توجه علاقات خاصة بين البشر والخيالي. فالثقافة تؤلف، في نهاية المطاف، نوعا من منظومة عصبية نباتية تروي، حسب شبكاتها، الحياة الواقعية بخيالي والخيالي بحياة واقعية.

وهذا الري يجري بموجب حركة الاسقاط والتماهي المزدوجة. . . فالخيالي منظومة اسقاطية تكونت في عالم طيفي وتسمح بالاسقاط والتماهي السحري، الديني أو الجمالي.

والاتصال الخيالي، في العلاقة السحرية أو الدينية، ينعكس انعكاسا عميقا على الحياة: فالخيالي يملي أوامره. وعلى العكس من ذلك، قد يبدو، في العلاقة الجمالية، ان الحياة قد وضعت بين قوسين. الاّ أنه حتى لو لم يكن هناك سوى وضع بين قوسين، فانّ هذا الاخير يستطيع أن يلعب دورا معزيا أو ضابطا في الحياة، حتى لو لم يكن ذلك الاّ لأنه يجلب الهرب أو التلهي، سواء أكان ذلك بتوجيه الضغوط الداخلية نحو دروب الافلات الخيالي أم بسماحه بشبه اشباعات سيكولوجية مماثلة، بمعنى ما، للاشباع الاستمنائي حيث يمارس الحب مع أوهام. وهكذا يمكن للاعتداءات السينمائية التي

لاتحصى أن تريح الحاجات العدوانية العاجزة عن اشباع ذاتها في الحياة . ان هناك، دائما، شيئاً من التحرر النفسي في ماهو اسقاط، أي طرد الى الخارج لكل مايختمر في باطن الذات المظلم. وأكثر الاسقاطات الممكنة دلالة هو الاسقاط الذي يتخذ طابع تعزيم عندما يثبت الشر والرعب والقدر على شخصيات موقف منذورة، في نهاية المآل، لميتة على صورة شبه اضحية، وهذا الاسقاط هو التراجيديا.

فالموت المأسوي لبطل يدمج في العلاقة الجمالية، وبصورة مخففة بالطبع، فضائل أحد أقدم الطقوس السحرية وأشدها عمومية : التضحية. وليست التضحية قربانا محببا للأرواح والآلهة فقط، بل هي، أيضا، استدعاء لينابيع الحياة نفسها بموجب سحر الموت ـ الاعتراف. وهي، أخيرا، في بعض الشروط، النقل النفسي الى ضحية تكفيرية لقوى الشر والبؤس والموت (مثل كبش الفداء في الطقس اليهودي)، وهو، فضلا عن ذلك، بديل لتضحية بشرية بدائية) التي يرقيها طقس القتل. وهكذا، فان التضحية بكائن برئ ونقي ـ حمل المسيحية الاسطورية والصبية العذراء في التراجيديا اليونانية ـ مزودة بأكبر الفضائل التطهيرية. وآلية التنقية هذه ـ التطهير ـ هي، حقا، ماكشف عنه أرسطو في صميم التراجيديا. فأوديب لايفعل شيئا آخر خلاف اجتذابه الى نفسه عبء عشق المحارم المبثوث في الجو الجماعي، المخبوء في سريرة كل فرد. وعقابه الرهيب يهدئ غضب الآلهة ـ أي قلق البشر. وكذلك، فان الابطال ضحايا القدر التراجيدي العديدين وأبرياء الميلودراما المضطهدين يثبتون الشر والخطيئة والموت ويرقونها بصورة أقل لجعا بكثير، طبعا، من التضحية الحقيقية.

ان قوى الاسقاط ـ أي قوى التلهي والهرب والتعويض والطرد، بل والنقل شبه التضحوي أيضا، منتشرة في كل آفاق الخيالي. انها تنسج عوالم الملحمة وقصص الجنيات والايهامي الفخمة. وهي تنطلق خارج الزمان والمكان، في قارات غريبة أو مواضٍ خرافية. انها تغوص في قاع الجريمة

والموت وترتع في عوالم اتخذت الصورة المثالية يكون كل شيء، فيها، أكثف وأقوى وأفضل.

وفي صميم كل هذه الاسقاطات، يعمل شيء من التماهي: ففي الوقت نفسه الذي يطرد، فيه، القارئ أو المشاهد، الى خارج ذاته، احتمالات نفسية ويثبتها على أبطال الموقف، يتماهى هذا القارئ أو المشاهد مع شخصيات غريبة، مع ذلك، عنه ويحس أنه يعيش خبرات لايمارسها على كل حال.

وتنشّط عوامل عديدة التماهي: فتقع الدرجة الفضلى من التماهي في توازن ما بين الواقعية و الصياغة المثالية. فيجب أن تتوفر شروط احتمال ومصداقية تؤمن الاتصالات مع الواقع المعاش، أن تشارك الشخصيات، بجانب ما، في البشرية اليومية، ولكنه ينبغي، أيضا، أن يرتفع الخيالي بضع درجات فوق الحياة اليومية وأنْ تعيش الشخصيات بمزيد من الكثافة، بمزيد من الحب، بمزيد من الثراء العاطفي عن الناس العاديين. ويجب، أيضا، أن تقابل المواقف الخيالية اهتمامات عميقة وأن تتصل المسائل المعالجة اتصالا حميما بحاجات القراء أو المشاهدين وطموحاتهم. ويجب، أخيرا، أن يكون الأبطال مزودين بصفات محبَبة جدا. وعند هذه الدرجة الفضلى، تثير الشخصيات التعلق والحب والحنان. وهي لاتعود الى المحتفلين بسر مقدس، كما في التراجيديا، بل تصبح ذوات أخرى للقارئ أو المشاهد اتخذت الصفة المثالية، تحقق، على نحو أفضل، مايحسه في ذاته ممكنا. وماهو أكثر من ذلك بكثير هو أن أبطال القصة أو السينما هؤلاء يمكن أن يصبحوا قدوات، نماذج: فالتماهي البوفاري يستثير رغبة في التقليد.

هذه الرغبة في التقليد يمكن أن تطل على الحياة وتحدد ضروبا تفصيلية من المحاكاة (تقليد تسريحات أبطال الأفلام وملابسهم ومساحيقهم التجميلية وسحناتهم ألخ . . .) أو توجه تصرفات أساسية كالبحث عن الحب والسعادة.

فالخيالي يفرز، اذن، في درجة تماهوية ما للاسقاط ـ التماهي، أساطير موجهة يمكن أن تؤلف «نماذج ثقافية» حقيقية. وعلى العكس من ذلك، هناك درجة فضلى اسقاطية للهرب كما لـ«التطهير»، أي لطرد ضروب القلق والايهامات والمخاوف وكذلك الحاجات غير المشبعة والمطامح المحرمة ونقلها.

وهناك، أيضا، ان صح القول، درجة دنيا تغذي، فيها، العلاقة بين الواقعي والخيالي نوعا من التوتر المقلق المحجوز بين الحلم والحياة. فقد تكون الرغبة في التقليد حادة دون أن تستطيع التحقق فتحدد عصابا يعود، دون كلل، الى التثبت على الخيالي وتبقى، على الدوام، غير ملباة. وقد يبلغ الاسقاط تلك الدرجة من الفتنة التي يؤدي، معها، الى نوع التحويل المغناطيسي للحياة التي تتسرنم ويستنفذ كل نسغها في الاستهلاك الخيالي.

ان هذه الدرجات الفضلى والدنيا لاتتحول بموجب موضوعات قصصية فقط، بل أيضا، بموجب القراء والمشاهدين (العمر، الجنس، الشرط، الطبقة الاجتماعية، الجنسية، السيكولوجية الفردية ألخ . . .).

وتنفتح ديالكتيكية الاسقاط ـ التماهي على امكانيات لامتناهية التحول والتباين. وسوف أستخدم، بصورة مجردة، مثالا مزدوجا: ليكن، لدينا، فيلم (أ) بطله شخصية غنية ومحببة وفيلم (ب) بطله شخصية بائسة ومحببة مثل شارلو. ان المشاهد الغني والمشاهد الفقير يستطيعان الاستمتاع بهذين الفيلمين وان يجدا كلا البطلين محببين بالدرجة نفسها. ومع ذلك، فهناك، في الحياة الواقعية، احتمالات قوية لأن يتحول المشاهد الغني، باشمئزاز، عن متشرد وأن يتأمل المشاهد الفقير الملياردير بحقد. ان الاسقاط والتماهي قد عدلا العلاقة الاجتماعية. فقد استطاع المشاهد الغني والمشاهدالفقير أن يهربا من جلدهما (الاسقاط)، المشاهد الغني في الفيلم (ب) والمشاهد الفقير في الفيلم (أ). وقد تلطف العلاقتان (ب) ـ غني و (أ) ـ فقير، لفترة ما، حاجات الهرب لدى كليهما. أما فيما يتعلق بالتماهي، لنفترض، الآن، أن المشاهد الغني قد أغري بمواقف بطل الفيلم (أ) وأنماط حياته: انه سوف

يستطيع، فيما بعد، أن يقدم، شعوريا أولاشعوريا، الكوكتيل نفسه الذي يقدمه بطل الفيلم، ان يتناول، مثله، شرابه، أن يغازل، مثله، امرأة جميلة وأن يتبنى نوع السيارة نفسه أو طراز الأثاث نفسه. ولنفترض أن الفقير قد اجتذبه متشرد الفيلم (ب): انه يرد، في الغداة، على ملاحظه في العمل بالمزحة نفسها التي استعملها بطله. ولنفترض، الآن، أن المشاهد الغني يحلم بالتخلي عن كل شيء ليشابه المتشرد اللامبالي ولكن دون أن تكون لديه الشجاعة على تغيير حياته: انه سوف يغذي حلمه العاجز في الأفلام. وبالمقابل، فان المشاهد الفقير سوف يغذي حلم ثراء عاجزا. ان هذين الفيلمين سيغذيان أوهاما وسواسية.

ويمكن ابدال الغني والفقير بالأمريكي والروسي، بالأبيض والأسود، بانسان القرن الثامن عشر وانسان القرن العشرين. ان هناك امكانية لوجود مجال خيالي مشترك بين هؤلاء الأشخاص المختلفين من حيث الطبقة الاجتماعية وشروط الحياة والعرق والعصر، وتوجد، فعلا، مجالات خيالية مشتركة بينها. انها مشتركة بمعنى أن علاقات الاسقاط ـ التماهي يمكن أن تكون متعددة الأشكال فيها. فيمكن أن تتم، بالنسبة للعمل نفسه، على المستوى السحري أو المستوى الديني أوالمستوى الجمالي: فالكتاب المقدس، وكذلك تماثيل كاتدرائية رامس، تستثير، لدى غير المؤمنين، اسقاطات ـ تماهيات جمالية. وقد غذت الميتولوجيااليونانية، لأكثر من ألفي عام، اسقاطات ـ تماهيات جمالية متجددة دائما. وان قطعة رومنطقية، مثل «شاترتون» لألفريد دوفيني، قد أدركت، بصورة تماهوية من جانب الشعراء الشباب، وبعضهم وجد، فيها، تحريضا على الانتحار، في حين أن البورجوازيين غير المستنيرين أدركوها اسقاطيا.

ويسمح المجال الخيالي المشترك بتصور كون عمل ناجم عن شروط سيكولوجية و سوسيولوجية وتاريخية محددة يمكن أن يكون له اشعاع خارج بيئته وعصره: انها مفارقة «عالمية التحف الأدبية والفنية».

ان التحف الفنية العالمية هي تلك التي تمتلك، في ذاتها، من الأصل، امكانيات اسقاط - تماه لامتناهية أو تراكم هذه الامكانيات.

وهكذا يفلت عمل فني من سوسيولوجيته، ولكنه سيرد، في الوقت نفسه، الى سوسيولوجيا أخرى. فعمل هوميروس لايفلت من اليونان القديمة الى سماء الجواهر الجمالية، بل من أجل أن يعاد تجسيده، من أجل أن يستحيل عبر القرون والحضارات، وقد حدد موقعه في المجالات الخيالية المشتركة.

ان الثقافة الجماهيرية تنمي مجالاتها الخيالية المشتركة في المكان: فالاتجاه الى الحد الأعلى من الجمهور يؤدى بها الى التكيف مع الطبقات الاجتماعية والأعمار والأمم المختلفة. ولكن ذلك لايمنع كونها تعبر عن تيارات اجتماعية سائدةفي الحضارة الغربية. ويجب، من أجل فهم خصوصيتها، أن نتأمل، في وقت واحد، موضوعاتها وتجذرها التاريخي والاجتماعي وانتشارها. انها مسيرة متعددة، ديالكتيكية مستمرة من الاجتماعي الى الخيالي، ولكنها تتيح لنا توضيحا أفضل لكليهما أو لأحدهما بالآخر.

ويدور الأمر، أيضا، حول أن نعرف، هنا والآن، الى أي حد تحمل الثقافة الجماهيرية التسليةِ والهرب، التعويض، الطرد، التنقية (التطهير)، الى أي حد تغذى الايهامات الوسواسية، الى أي حد توفر نماذج الحياة باعطائها شكلا وبروزا للحاجات التي تتوق الى التحقق، أي الى أي حد ينفي الخيالي الحياة العامة ويحققها.

* * *

القسم الثاني
ميتولوجيا حديثة

نمت الثقافة الجماهيرية، بصفاتها الأصلية، اعتبارا من الثلاثينات، في الولايات المتحدة أولا. وقد تكونت كموضوعة متماسكة بعد الحرب العالمية الثانية في جملة البلدان الغربية. ويجب طرح الفرضية الكلية التالية حتما: ان هذه الموضوعة تقابل تطورات المجتمع الأمريكي، أولا، والمجتمعات الغربية بعد ذلك.

وهذه التطورات معروفة جيدا: فالجماهير الشعبية في المدن، وفي قسم من الأرياف، ارتقت الى مستويات حياة جديدة: فهي تدخل، تدريجيا، عالم الرخاء والترويح والاستهلاك الذي كان، حتى ذلك الحين، عالم الطبقات البورجوازية. وتجري التحولات الكمية (ارتفاع القدرة الشرائية، استبدال عمل الآلة بالجهد البشري، زيادة زمن الترويح) استحالة كيفية بطيئة: فمسائل الحياة الفردية الخاصة - مسائل تحقيق حياة شخصية تطرح، بعد الآن، بالحاح على مستوى الطبقة الاجتماعية الكبيرة النامية وليس على مستوى الطبقات البورجوازية فقط.

ان العمل المأجور داخل المجموعات البيروقراطية والصناعية العملاقة محروم، في درجات التنفيذ، من الابداع والاستقلال والمسؤولية. لقد غدا العمل، مع المكننة المتزايدة، أقل مشقة جسديا ولكنه يفرغ، مع التخصص المتزايد، من كل جوهر شخصي. انه «العمل نتفا»، عمل عامل المصنع، عمل الكويتب المجرد. وتنزع ضروب الأمن المكتسبة في العمل (عقود جماعية، تأمينات اجتماعية، ضمانات موظفة، معاشات) ونمو الترويح الى خفض الحدة العاطفية للمشاغل المرتبطة بحياة العمل. ويجد نسغ الحياة ضروب ري جديدة خارج العمل، وتمضي المحتويات المعاشة لتلتجئ الى الترويح وتقوى الحركة العامة نحو الحياة الخاصة.

وهكذا، فان تعديل شروط الحياة تحت تأثير التقنيات وارتفاع امكانيات الاستهلاك واعلاء شأن الحياة الخاصة تقابل درجة جديدة من تفريد الوجود الانساني.

وتتكون الثقافة الجماهيرية بموجب الحاجات الفردية المنبثقة. وهي سوف توفر للحياة الخاصة الصور والنماذج التي تعطي طموحاتها شكلا. وبعض هذه الطموحات لايمكن أن يشبع في المدن الكبيرة المسيسة، البيروقراطية. وفي هذه الحالة، توفر الثقافة مهربا بالوكالة نحو عالم تسوده المغامرة والحركة بمعناها الفردي العاطفي، الحميم، حرية تحقيق الحاجات والغرائز المكفوفة أو المحرمة.

ولكن الصور تقترب، على مستوى آخر، من الواقع، وتصبح المثل العليا نماذج تحرض على ممارسة معينة... وتنزع اندفاعة عملاقة للخيالي نحو الواقعي الى اقتراح أساطير تحقيق ذاتي، أبطالا نموذجيين وايديولوجية ووصفات عملية للحياة الخاصة. واذا اعتبرنا أن انسان المجتمعات الغربية يركز مشاغله، من الآن فصاعدا، بصورة متزايدة، على الرخاء والمكانة، من جهة، وعلى الحب والسعادة من جهة أخرى، فان الثقافة الجماهيرية توفر الأساطير الموجهة لمطامح الجماعة الخاصة. وكما قال ليوبوغارت في «عصر التلفزيون»(ص٧): «نشرت وسائل الاتصال الجماهيرية الوعي الشعبي بما يؤلف «حياة جيدة». وبجعلها هذه الحياة الجيدة مألوفة، جعلتها تبدو ممكنة بقدر ماهي مرغوب فيها بالنسبة للجماهير الكبيرة».

ولأن الثقافة الجماهيرية تصبح المورّد الكبير لأساطير الترويح والسعادة والحب الموجهة، نستطيع أن نفهم الحركة التي تعطيها الحياة، وهي ليست حركة للواقعي نحو الخيالي فقط، بل هي، أيضا، حركة الخيالي نحو الواقعي. انها ليست هربا فقط، بل هي، في الوقت نفسه، وبصورة تحمل التناقض، دمج.

* * *

الفصـل الثامـــــن
التعاطف والنهاية السعيدة

منذ الثلاثينات ارتسمت خطوط قوية وجهت الخيالي نحو الواقعية وحرضت تماهي المشاهد والقارئ مع البطل.

وقد دمجت صحافة القلب التي افتتحتها، في فرنسا، مجلة «كونفيدانس»(١٩٣٧) الموضوعات العاطفية لقصص ديلي وماكس دوفوزيت بالأطر الواقعية. وبالطبع، فهي تحافظ على قطاع ميلودرامي هام بقصورها الريفية ويتيماتها وظلماتها الحزينة. وطورت القصص السينمائية خيالا اسقاطيا بسيارات الكاديلاك الفاخرة والوارثات الثريات. ولكن عددا من هذه القصص يقع في الأطر الواقعية و«كونفيدانس» نفسها، تقدم حكاياتها بوصفها قصصا معاشة، مسببة خلط الواقعي بالخيالي.

ويتخذ الفرسان الاسطوريون، في ميدان صحافة الأطفال، في مملكة الأحلام الاسقاطية هذه، وجوه طيارين مغامرين، وتصب الحكايات الخرافية القديمة، جزئيا، في ملحمة الاستباق الجديدة. وتمتزج الرؤى الحلمية امتزاجا حميما بالتقنية. وفضلا عن ذلك فانّ خمائر التماهي عاملة: فتانتان صبي متفوق واقعي يثبّت عليه تماهي قارئ عمر السنوات العشر، ومولن، مضاد الكبير هذا، لايقود أحلام الطفولة نحو الجنات الخضر وأسرار الحلم الداخلي الفصامية، بل يحيل الحلم، على العكس من ذلك، الى صميم عالم المغامرة البوليسية العلمية، المغربة الواقعي مع هذه البقية الباقية الوحيدة من الطفولة الأولى الساذجة: الكلب الصديق الذي يتكلم.

ولكن السينما الأمريكية، أولا، ثم الغربية بعد ذلك، هي التي وقع فيها، في فترة ١٩٣٠ـ ١٩٤٠، التطور الجذري وذو الدلالة حقا. فالحبكات تقع في اطر محتملة والديكور يعطي كل مظاهر الواقع. وأصبح البطل، بصورة متزايدة، «طبيعيا» الى أن لايعود يبدو وحشا مقدسا ينجز طقسا، بل قرينا مثيرا للمشاهد يرتبط به هذا الأخير بتشابه وبتعاطف عميق في الوقت نفسه.

ان البطل المحبب البالغ الاختلاف عن البطل التراجيدي أو البطل المثير للشفقة والذي يزدهر على حسابهما، هو البطل المرتبط تماهويا بالمشاهد. وقد يكون موضع اعجاب أو رثاء ولكنه يجب أن يكون محبوبا دائما. وهو محبوب لأنه محبب ومحب. وهذ البطل المحبب ـ المحب ـ المحبوب ـ يدخل في جلد أبطال الأفلام بمن فيهم البطل الهزلي. وهذا الأخير لم يعد مهرجاً، أي مضحكا، بل غدا، هو نفسه، محببا، وسوف يفيد، هو أيضا، من النهاية السعيدة.

واعتباراً من الثلاثينات، قام ترابط متزايد الكثافة بين التيار الواقعي، التيار التعاطفي، والنهاية السعيدة.

النهاية السعيدة هي سعادة الأبطال المحببين المكتسبة بصورة شبه الهية بعد محن كان يجب أن تستجر، بصورة طبيعية، فشلا أو نهاية مأساوية. فالتناقض الذي يؤلف كل نابض دراماتيكي (النضال ضد القدر، الصراع مع الطبيعة، مع المدينة، مع الآخرين أو مع الذات) يحل بالنهاية السعيدة، بدلا من أن ينحل، كما في التراجيديا، بموت البطل أو بمحنة أو تكفير طويلين.

والدخول الكثيف للنهاية السعيدة يقلص عالم التراجيديا داخل الخيالي المعاصر. انه يجري قطيعة مع تقليد عمره ألوف السنين، مشتق من التراجيديا اليونانية واستمر في مسرح العصر الذهبي الاسباني والدراما الاليزابيتية والتراجيديا الكلاسيكية الفرنسية وقصص بالزاك وستاندال وزولا و دوديه،

وفي الميلودراما والقصة الطبيعية والقصة الشعبية من أوجين سو الى بونسون دوتيراي، وأخيرا في سينما العصر الصامت الميلودرامية. والنهاية السعيدة تجري قطيعة مع تقليد ليس هو غربياً فقط، بل هو، أيضا عالمي ومازال، فضلا عن ذلك، مستمرا في الأفلام الأمريكية اللاتينية جزئيا، وفي الأفلام الهندية والمصرية بصورة أوسع.

في التقليد العالمي والقديم، يثبت البطل، المخلّص أو الضحية أو، أيضا، المخلّص والضحية معا، على ذاته، الشقاء والعذاب حتى الموت أحيانا. انه يكفر عن أخطاء الآخرين، عن الخطيئة الأصلية لأسرته ويهدئ، بتضحيته، لعنة القدر أو غضبه. فلا يحتاج التقليد القديم الى معاقبة الأشرار فقط، بل يحتاج، أيضا، الى تضحية الأبرياء والأنقياء والكرام.

والتضحية هي الموت أو حياة محن طويلة. وفي هذه الحالة الأخيرة، يمكن أن تحصل تهدئة أو مصالحة (أو ديب)، أو يمكن أن يحصل اصلاح نهائي للحال (ريمي في قصة «دون أسرة»، الكونت دومونتي ـ كريستو، الأحدب). أما في فيلم النهاية السعيدة، فاذا خضع البطل للشروعانى حتى العذاب المعنوي أو الجسدي، فانّ المحن قصيرة الأجل، ونادرا ماترافق حياة كاملة كما لدى جان فالجان، أوطفولة كاملة ما في قصة «اليتيمتان». والبطل الذي يقهر المخاطر يبدو وكأنه أصبح عصيا على الموت. والفيلم ينتهي بنوع من ربيع أبدي سوف يشرق فيه، الى الأبد، الحب الذي يرافقه، أحيانا، المال أو السلطة أوالمجد. وليست النهاية السعيدة أحلاما أو تهدئة، بل هي انبثاق للسعادة. وهناك عدة درجات من النهاية السعيدة، من الهناء الكلي (الحب، المال، المكانة) الى الأمل في السعادة حيث ينطلق الزوجان بشجاعة على الطريق في مواجهة الحياة. ونادرة وهامشية هي الأفلام التي تنتهي بالموت أو بما هو أسوأ منه (لأن للموت دائما، فضائل منشطة) أي بفشل البطل.

وقد حدثت ثورة في عالم الخيالي بالظهور الكثيف للنهاية السعيدة. وأصبحت فكرة السعادة (وسوف نرى ذلك في مكان آخر) النواة العاطفية

للخيالي الجديد. وبصورة موازية لذلك، تتضمن النهاية السعيدة ارتباطا تماهويا قويا بالبطل. ففي الوقت نفسه الذي يقترب، فيه، الأبطال من الانسانية اليومية وينغمرون فيها وتفرض مسائلهم السيكولوجية نفسها، يتناقص ظهورهم كمحتفلين بسر مقدس ليصبحوا الذوات الآخرى للمشاهد. والصلة العاطفية والشخصية التي تنعقد بين المشاهد والبطل هي من نوع لايعود المشاهد، معه، في مناخ التعاطف والواقعية والسيكولوجية الجديد، يتحمل أن يضحي بذاته الأخرى. وعلى العكس من ذلك، فهو يتوقع لها الفوز والنجاح، البرهان على أن السعادة ممكنة. وهكذا، وهنا تقع المفارقة، فبقدر ما يقترب الفيلم من الحياة الواقعية ينتهي بأكثر الرؤى لاواقعية واسطورية : اشباع الرغبات، السعادة المؤبد ة.

ويحدث ذلك بحيث أن النهاية السعيدة تدخل، بمعنى ما، نهاية حكايات الجنيات القدرية السعيدة في الواقعية الحديثة، ولكن هذه النهاية مركزةعلى برهة نجاح أو اكتمال. لقد كانت الحكايات القديمة تنتهي بالاستمرار الوادع لعبارة «وعاشا سعيدين وأنجبا الكثير من الأبناء». أما النهاية السعيدة، فهي تؤبد قبلة ينتشي، بها، تصاعد موسيقي. انها تغني الماضي والمستقبل في مطلق اللحظة السامية. والثقافة الجماهيرية تقدم، في النهاية السعيدة، نمطا جماليا، واقعيا جديدا يحل محل الخلاص الديني يحقق، فيه، الانسان، بالوكالة، توقا الى الأزلية.

وتطورت النهاية السعيدة، بصورة موازية، في القصة الشعبية الحديثة (القصة البوليسية ـ قصة المغامرات) وفي صحافة القلب (حيث تنتهي كل القصص الى خاتمة جيدة)، وأخيرا في تيار السينما الرئيسي، في حين يستمر في البقاء، في الطابق الأسفل من الثقافة الجماهيرية، قطاع ميلودرامي وملحمي، وفي الطابق الأعلى قطاع تراجيدي[1].

---

١ - سوف نرى في مكان آخر، في اطار فيلم الغانغستر، أن ضغط الرقابات يمنع النهاية السعيدة وانه تعود الى التكون فيه، من «سكارفاس» الى «غابة الاسفلت»، تراجيديا حديثة حقيقية.

ان قوة النهاية السعيدة القاهرة تتجلى، بصورة ذات دلالة، في اقتباس الأعمال القصصية للسينما. فضغط النهاية السعيدة هو من القوة بحيث يمضي الى درجة تحويل نهاية القصص التي يجب، مع ذلك، أن يحميها تابو احترام العمل الفني. وبالطبع لايجرؤ أحد على تعديل خاتمة أعمال بارزة من الماضي، مثل «أنا كارنينا» أو «الأخوة كرامازوف» (على الرغم من أن الصور الأخيرة من فيلم رتشارد بروكس تلح الحاحا قويا على أمل الهرب لدى ديمتري وغروشنكا)[1]. ولكنهم يعدلون نهاية قصص معاصرة مكرسة مثل «جسر على نهر كيواي» لبيير بول و«حفلة الملعونين» لارفين شو و«سد على المحيط الهادي» لمرغريت دورا.

ان قصة بيير بول تنتهي بفشل. فالجسر المبني على نهر كيواي لاينسف، بسبب الكولونيل الانكليزي، والقطار الياباني هو، وحده، الذي يصاب بأضرار. وبيير بول الذي اقتبس، هو نفسه، كتابه للشاشة قاتل، طويلا، لفرض خاتمته الخاصة. ولكن المنتجين كانوا مصممين: فالجسر يجب أن ينسف وبطولة المجموعة الفدائية البريطانية ـ الأمريكية الصغيرة لايمكن أن تكون عديمة الجدوى، ويجب تعويض موت معظم شخصيات الفيلم المحببة أو مكافأته بتدمير الجسر: بل يجب أيضا على الكولونيل الانكليزي أن يكفر عن موقفه، لاشعوريا، بالوقوع فوق الصاعق. وأرغم بيير بول على الخضوع ولم يحتفظ، الا جزئيا، بالمعنى الختامي لقصته، في تلك اللقطة الختامية التي يهتف، فيها، الطبيب البريطاني العسكري، وعلى وجهه الضياع، مرتين، كما في خاتمة دراما شكسبيرية: «جنون . . . جنون»، وذلك قبل أن تعاود الكاميرا الصعود من الوادي نحو السماء رافعة تضحية الأبطال في نوع من القربان الكوني.

أما النهاية «حفلة الملعونين» (الأسود الفتية)، فقد عدلت تعديلا كليا. والشيء الغريب، ولكنه شائع، هو أن أرفين شو لم يكن هو نفسه الذي

---

١ – قصة دستويفسكي تنتهي بمحادثة بين اليوشا وأطفال.

اقتبس قصته للشاشة، على الرغم من كونه كاتب سيناريو مشهورا جدا في هوليوود، بل كان ادوارد أنالت هو الذي اقتبسها.

ففي نهاية القصة، يكون جنديا البحرية الصديقان، مايكل ونوح أكرمان، في الغابة السوداء، في الأيام الأخيرة من انهيار النازية. لقد تجاوزا جميع الأخطار، والحرب على أهبة الانتهاء. وكذلك فان كريستيان، البطل الألماني، قد حافظ على بقائه أيضا. وهو يفاجئ مايكل ونوح وبقوة العادة يقتل نوح ويقتله مايكل. والكتاب ينتهي كما يلي: «كان الأمريكي واقفا. وكان يغطيه بكل قامته. ابتسم كريستيان وقال بلغة انكليزية جيدة:

ـ أهلا بك في ألمانيا.

«ونظر الى الأمريكي يرفع بندقيته ويضغط على الزناد».

والفيلم يستبدل بهذه النهاية خاتمة سعيدة. فالألماني، وحده، هو الذي يقتل والصورة الأخيرة ترينا نوح المسرّح، العائد الى نيويورك، خارجا من محطة مترو. انه ينظر الى نافذة شقته ويرى زوجته تنتظره وطفلها بين ذراعيها. وترسم ابتسامة مشعة. ومع تصاعد موسيقى فرحة، تغلق كلمة «النهاية» سعادتهما بأزلية من السوليفان.

وأرفين شو، مقتبس قصة مرغريت دورا للشاشة، أخضع «سد على المحيط الهادي» للمعاملة نفسها التي عانتها قصته الخاصة بين يدي أدوارد أنالت. ففي مزرعة معزولة على الساحل الفيتنامي، تتعنت أرملة في الصراع ضد البحر الذي يغرق مواسمهما. وولداها، جوزيف وسوزان، لايحلمان بغير الهرب. فسوف يمضيان، كلاهما، نهائيا عندما ستموت الأم. أما في الفيلم، فانّ سوزان لن ترحل وحدها، بل مع الرجل الذي تحبه (كانت، في الكتاب، عشيقة دون حب لابن الجار): وسوف يبقى جوزيف على الأرض العائلية، وبفضل وصول الاسمنت، بفعل العناية الالهية، سوف يستطيع انشاء سد غير قابل للتدمير. وتقع كلمة «النهاية» على صورة سيارة تحمل

العاشقين السعيدين . ، في حين أن جوزيف يلوح لهما بحركات ذراعين واسعة في عمق الطريق الرملي .

وبالمقابل ، تنتهي القصة بدفن الأم الذي يقوم على موضوعة كونية كبرى للموت ـ البعث (غياب الشمس ـ زقزقة الأطفال) . «ينهض جوزيف ويفعل الآخرون مثله ، تشغل المرأة محرك السيارة وتدور في مكانها . ويحمل اغوستي وجوزيف التابوت .

«كان الليل قد حل تماما . وكان الفلاحون مايزالون هنا ، ينتظرون ذهابهم ليذهبوا بدورهم . ولكن الأطفال كانوا قد رحلوا مع الشمس وكانت زقزقاتهم العذبة تسمع خارجة من الأكواخ» .

لقد قامت ، في هذه الأفلام الثلاثة التي تقع فوق مستوى الانتاج الشائع ، تسوية بين النهاية السعيدة والنهاية الطبيعية ذات الجوهر التراجيدي . ففي «حفلة الملعونين» ، يموت الألماني كريستيان ديستيل (مارلون براندو) وهو شخصية محببة ، في حين كان يمكن أن يستسلم للأمريكيين ويتلو فعل ايمان ديمقراطي مؤثرا . ولكن موته يمّحي بالعودة السعيدة لنوح اكرمان «مونتغومري كليفت» . و «سد على المحيط الهادي» يخلص ، في وقت واحد ، الى نهاية كلاسيكية سعيدة «الحب المنتصر» ونهاية نصف سعيدة (الابن يكمل ، بنجاح ، عمل الأم) والى تمزق (انفصال الأخ عن الأخت) . وماحذف هو عبث الصراع الشرس من جانب الأم لانقاذ الأرض . وماحذف في (جسر على نهر كيواي) هو العبث الجذري للجهد الانساني .

ان هذا يبين لنا أن النهاية السعيدة ، من خلال علاقة تماهي بين المشاهد والبطل المحبب ، تقع في تصور مفصلي للحياة . فالنهاية السعيدة ، في بذلها الجهد لطرد التراجيديا ، تجهد ، في الوقت نفسه ، لرقي الشعور بعبث المشروعات البشرية وجنونها ، بما يصفه التعبير الشكسبيري القائل «الحياة قصة يرويها ابله مليئة بالصخب والعنف ولاتعني شيئا» .

وفي حين يبدو أدب المثقفين، منذ كافكا وكامو، كما لو أن العبث قد فرضه، فان الثقافة الجماهيرية تبذل جهدها لتطويع العبث وتكييفه وخنقه في نهاية المطاف أو من أجل اعطاء معنى للحياة باستبعاد لا معنى الموت. والنهاية السعيدة مطروحة من جانب تفاؤل السعادة، تفاؤل مردودية الجهد (يجب أن تكون لكل مشروع نبيل وبطولي مكافأته في هذا العالم). وفضلا عن ذلك، فان كل تدخل للسلطة السياسة في صميم الثقافة يطرح، أيضا، نهاية سعيدة لأن السلطة تؤكد أن كل شيء على مايرام في المجتمع الذي تديره. ومن أجل ذلك توجد، الى جانب النهاية السعيدة الخاصة بالفيلم الغربي، نهاية سعيدة «سياسية». والنهاية «المتفائلة» سادت، في الاتحاد السوفياتي والديمقراطيات الشعبية، طوال العهد الستاليني ثم عبر التيار الجديد عن نفسه في تراجيديا«قنال» أو في «عندما يمر السنونو». ان النظام القائم في الشرق والغرب يريد، بصورتين مختلفتين، رقي التشاؤم حيال العالم الواقعي الذي هو خميرة النقد الاجتماعي أو التفكك الايديولوجي. ولكن هناك فرقا بين «النهاية المتفائلة» لصالح النظام الاجتماعي والنهاية السعيدة لصالح الفرد الخاص. ففي النهاية السعيدة الخاصة، يؤلف استبعادالعبث وارادة انقاذ الأبطال من المهالك، سلبيا، نوعا من الأمن الاجتماعي أو التأمين ضد كل الأخطار الخيالية، وايجابيا رفعا ميثولوجيا لقيمة السعادة.

ان هذين الوجهين ـ السلبي والايجابي ـ يبينان أن النهاية السعيدة تعطي شكلا خياليا تركيبيا للمطامح المعاشة التي تتخذ قواما في «حالة الرخاء» والسعي وراء السعادة الخاصة. ان طغيان النهاية السعيدة يقابل الديموس (الشعب) الجديد.

* * *

الفصل التاسع
الأواني المستطرقة

دخلت الرواية المتسلسة والحكاية الصحافة منذ القرن التاسع عشر. ولكن بداية القرن العشرين هي التي تدفق، فيها، الخيال على وسائل الاتصال الجماهيرية. فنشأت صحافة دورية روائية حصرا (عاطفية، مغامرة، بوليسية). واستحالت السينما الى مشهد ونذرت نفسها، بصورة رئيسية، لأفلام الايهام. ثم أصبحت الاذاعة الناقل الكبير للأغاني والألعاب وتلاها التلفزيون.

وهكذا كان الخيالي قد احتل، قبل التيار الجديد، مكانة ملكية في ميادين كانت تبدو منذورة حصرا للاعلام (الصحافة) وتمثيل الواقع (السينما) ونقل الاتصالات (الاذاعة).

لقد تكوّن، اذن، قطاع مزدوج داخل وسائل الاتصال الجماهيرية: فهناك، في كل مشهد سينمائي، نصيب للأخبار، بل للتوثيق، الى جانب الفيلم الروائي الكبير. وتتوزع برامج التلفزيون وفق تبادل بين الاعلامي والخيالي، الوثائقي والمشهدي. وتتوزع الثنائية نفسها، بصور مختلفة، في الصحافة (الروائي أقلية في الصحافة اليومية وراجح في صحافة القلب).

واعتبارا من الثلاثينات، ادخل تيار الثقافة الجماهيرية الجديد في صميم الاعلامي، بالحاح متزايد، بعض المخططات والموضوعات التي جعلها تنتصر في الخيالي. وبعبارة أخرى، تجاوزت الثقافة الجماهيرية الخيالي ووصلت الى الاعلام.

وهكذا، فـان الموقف الدرامـاتيكي ينزع الى أن يطغى على الاعـلام الحقيقي. فقد استولت الصحافة على انتظار شيسمان[1] لتـصنع منه اثارة الموت. فالانسان الغربي الذي عاش أيام موته لوحق، ساعة بعد ساعة، من جانب التلصصية الجماعية. وعمل مونتاج مواز على المناوبة بين السباق الى الموت (آلية النظام القضائي العنيدة) والسباق ضد الموت (استئناف المحامين، عرائض تدخل من جانب الرأي العام). وتنزع «اللمسة الانسانية» و«الاهتمام الانساني» الى أن تصنع نجوما من أكثر الشخصيات تأثيرا عاطفيا، كالزوجين اللذين دمرت كارثة فريجوس زواجهما عشية شهر عسلهما.

ان الصحافة الجماهيرية، اذ تبرز كل مايمكن أن يكون مهيجا ومؤثرا واستثنائيا، تبرز، بالطبع، كل مايتعلق بالنجوم أنفسهم: فأحاديثهم وقبلاتهم وإسراراتهم وخصاماتهم منقولة بالمقالات والأقاويل والفلاشات كما لو أن القارئ كان مشاهد مشهد كبير، عرض كبير دائم الممثلون، فيه، هم هؤلاء الأولمبيون. وهذا الاستهلاك الخارق لحياة النجوم الخاصة يمضي جنبا الى جنب مع نمو القطاع الخاص للاعلام الذي لايعنى بالحياة الخاصة للشخصيات العام فقط، بل وبالأخبار المنوعة أيضا.

وهكذا فان موضوعات السينما الأساسية ـ المغامرة، النجاح، الحب، الحياة الخاصة ـ تتمتع، أيضا، بالامتياز داخل الاعلام.

ودخلت السياسة نفسها، جزئيا، مجال الثقافة الجماهيرية ولاسيما في الولايات المتحدة. فالمعركة الانتخابية تتخذ، بصورة متزايدة، شكل مسابقة تلفزيونية أصبحت، فيها، صفات المرشح المحببة ووجهه وابتسامته وجمال زوجته أوراقا سياسية رابحة. ولاتدمج الثقافة الجماهيرية كبار رجال

١- شيسمان شاب أمريكي حكم بالاعدام لارتكابه جريمة قتل في الستينات أثناء سطو مسلح في كاليفورنيا. ودارت معركة قضائية دامت سنوات أصبح القاتل، خلالها، كاتبا اجتذب عطف جماهير العالم. ورغم نداءات كبار الكتاب والسياسيين ورجال الدين بمن فيهم البابا انتهى الأمر بتنفيذ حكم الاعدام فيه. (المترجم).

السياسة، فيها، بالاشادة بصفاتهم العليا كقادة (وهو مايعود الى الدعاية السياسية)، بل يكشف صفاتهم الانسانية كآباء وأزواج وأذواقهم الخاصة وحياتهم الداخلية. (ومن قبل، بالطبع، كان أشخاص مثل هتلر وستالين وفرانكو، مثلهم في ذلك مثل رئيس ساذج للجمهورية الفرنسية أيضا، يعملون على تصويرهم فوتوغرافيا أو سينمائيا والواحد منهم يحمل طفلة صغيرة بين ذراعيه. ولكن هذا الوضع كان تمثيلا للأبوية بقدر ماهو أبوية توطد القائد في اسطورته كأب للأمة). وبالمقابل، تستخدم الدعاية السياسية، لصالحها من الآن فصاعدا، بعض وصفات الشعبية التي أنضجتها الثقافة الجماهيرية. الاّ أن الفروق باقية على الرغم من التداخلات. فالثقافة الجماهيرية تنزع الصفة السياسية، نسبيا، عن السياسي الذي تدمجه فيها بمعنى أنها يمكن أن تكون عديمة المبالاة بالموضوعات السياسية الحقيقية، فتحتفظ بالاستقبال نفسه لشخص مثل نيكسون أو كينيدي وبالاستقبال نفسه، تقريبا، لخروتشوف وايزنهاور. فالثقافة الجماهيرية العديمة المبالاة، نسبيا، بالموضوعات السياسية تصنع النجوم من أجل النجمية لأنها تحتاج الى نجوم. وهذا هو المعنى الذي تشيد، ضمنه، بالعظمة الأولمبية لحفلات الاستقبال والرحلات الرسمية ألخ. . . وتسبر كل أبعاد الحياة الخاصة للأولمبي السياسي.

وأخيرا، فانّ التيار الجديد يقوي ابراز الوقائع المنوعة. والوقائع المنوعة ليست احداثا تصنع مسيرة العالم، بل هي، في نظر التاريخ، أفعال مجانية. ولكن هذه الأفعال تؤكد وجود العاطفة والموت والقدر للقارئ الذي يتحكم بالشدات القصوى لعواطفه ويحرّم غرائزه ويتقي المخاطر.

في الوقائع المنوعة، تخرق حواجز أمن الحياة السوية من جانب الحادث والكارثة والجريمة والهوى والغيرة والسادية. ويشترك عالم الواقعة المنوعة مع الخيالي (الحلم، القصة، الفيلم) بكونه يخرق نظام الأشياء وينتهك المحرمات ويمضي بمنطق الهوى الى أقصى حدوده. وهو يشترك مع

التراجيديا بكونه يعاني الحتمية العنيدة. وهذاالعالم، عالم الحلم المعاش، التراجيدياالمعاشة والقدر، هو ماتبرزه صحف العالم الغربي اليومية الحديثة.

ومن جهة آخرى، يزداد تميز الوقائع المنوعة بقدر ماتكون هائلة: فالكوارث الكبرى شبه سينمائية والجريمة شبه روائية، والمحاكمةشبه مسرحية. فتصطفي الصحافة المواقف الوجودية المشحونة بحدة عاطفية كبيرة(الأطفال الضحايا يستدعون العاطفية الأميةوالجرائم العاطفية تستدعي العاطفة الغرامية والحوادث تستدعي الهيجان الأولي). والموقف متميز في الواقعة المنوعة، والشخصيات ذات الدلالة عاطفيا تصبح نجوما انطلاقا من مواقف أساسية. فالشخصية النجم متميزة في الاعلام الأولمبي وتميز مواقف قد يغرقها الإغفال في وضع الناس العاديين (زواج، طلاق، ولادة، حوادث). وبالطبع، فان الحالة المثالية، ولكنها حالة نادرة، هي الأولمبي في موقف واقعة منوعة (جيمس دين يقتل في حادث سيارة ـ ابنة لانا تورنرتقتل عشيق أمها).

وأخيرا، فان صحافة معينة تفرز، دون كلل، مادة روائية أو دراماتيكية حقيقية مموهة في صورة أحلام لتجعل من أولمبييها اسبوعيا، نجوما: وهكذا تحدثنا«فرانس ديمانش» و«هنا باريس»، خلال أكثر من سنة، عن التقلبات المزعومة في العلاقات الرباعية بين مرغريت واليزابيت وتوني وفيليب، وفي العلاقات الثلاثية بين الشاه وثريا وفرح ديبا. ونستطيع، هنا، أن نفهم، في الواقع الحي، احدى المسيرات الأساسية للأسطرة.

ان الاعلام ذا الصبغة الروائية والنجمية، من جهة، والواقعة المنوعة من جهة أخرى، تعتمدان، في نهاية المطاف، سيرورات الاسقاط ـ التماهي نفسها التي تعتمدها الأفلام والقصص الجديدة. وبالفعل، فان شخصيات الوقائع المنوعة الواقعة في موقف دراماتيكي والنجوم في موقف الأخبار ذي الصيغة الروائية تقدم مادة واقعية، ولكنها من بنية عاطفية مماثلة لبنية الخيالي. فالواقعة المنوعة تقوم بوظيفة تراجيديا، وصنع النجوم يقوم بوظيفة

متيولوجيا. وبالطبع، فان الاسقاط ـ التماهي يتدخل في كل العلاقات منذ أن تتلون هذه الأخيرة بالعاطفة: فنحن نسقط أنفسنا ونعين ماهيتنا في صداقتنا وغرامياتنا وضروب اعجابنا وكراهيتنا وغضبنا ألخ... ومن هنا، يجد الخيالي نفسه منخرطا في النسيج اليومي لحياتنا. ولكن المهم، هنا، هو أن نتبين أن ظهور الثقافة الجماهيرية في الاعلام ينمي نموذجا من علاقات الاسقاط والتماهي تمضي في اتجاه الروائي والتراجيديا والميتولوجيا.

وهكذا، ففي الوقت نفسه الذي تكون، فيه، المادة الخيالية التي يرجحها التيار الجديد للثقافة الجماهيرية هي تلك التي تبدي مظاهر الحياة المعاشة، فان المادة الاعلامية المتميزة هي تلك التي تبدي بنى الخيال العاطفية. وفي الوقت نفسه الذي ينخرط، فيه، الخيالي في الواقعية (ولاأعطي لهذا المصطلح المعنى الضيق الذي اتخذه في الأدب والسينما، بل أعطيه معنى جماليا يقابله بحكايات الجن والايهامي)، ينزع الاعلام الى بنينة الحدث بصورة روائية ومسرحية (سينمائية اجمالا) وينمي اتجاها مؤسطرا[1].

وهاتان الحركتان المتعاكستان (الخيالي ـ الواقعي والاعلام المعطى صبغة روائية أو أسطورية) تنزعان الى مستوى توازن متوسط واحد. فليس في خيالي الثقافة الجماهيرية، باستثناء بعض القطاعات (أدب الأطفال ـ الأفلام الخرافية)، تفتح ميتولوجي كبير. وبالمقابل، فنادرة هي الأخبار الخاصة بالثقافة الجماهيرية التي لم تتشرب مادة مؤسطرة. فهناك تأثير متبادل بين الاسطورة والواقع.

ان هذه الاتصالات بين الواقعي والخيالي يجب أن تربط بتطور أعم.

ينزع التيار الجديد الى مضاعفة الصلات بين الثقافة الجماهيرية ومستهلكيها. وهكذا ادخلت الصحافة الجماهيرية بريد القراء وعممته.

---

١ - ان نموذجا معينا من الصحافة اليومية طوره التيار الجديد في الولايات المتحدة وانكلترا وبلدان مختلفة (لنشر، في فرنسا، الى محاولة «باري ـ جور» التي انتهت الى نصف فشل)، هو الصحف المصغرة (نصف حجم الصحف العادية) حولّ، حرفيا، الصحيفة التي أصبحت، كما يقول ليوبوغارت، «ناقلة للتسلية أكثر منها ناقلة للاعلام».

وهؤلاء القراء غير مدعوين الى ابداء آرائهم فقط، بل الى طلب المشورة أيضا (بريد القلوب).

والمكوك بين قارئة الصحافة النسائية وجريدتها يسير عبر الوف الشبكات التي لايغذيها بريد القلوب فقط، بل المقابلات وزاوية الحظ والنصائح في الشؤون المنزلية والثياب ألخ . . . أيضا.

ومأأنشأه التيار الجديد في الاذاعة ثم في التلفزيون هو اتصال تعاطفي. وكانت اذاعة «راديو ـ سيتيه» الأولى التي أدخلت، في فرنسا، اتصالا نشيطا مع المستمع. وضمن هذه الانطلاقة، ابدلت الاذاعة «أوربا رقم ١» المذيع بموجه للبرامج يجري حديثا وديا ومرحا. فأسلوب الألفة والمودة والشراكة عقب الرسمية التلاوية والاحتفالية. وفي الوقت نفسه، طور التيار الجديد، بصورة كثيفة، ألعابا ـ مسابقات كبرى في الاذاعة، يشارك، فيها، الجمهور. ويستطيع هذا الأخير أن يدخل القاعات التي تجري فيها برامج المنوعات واللعب الكبيرة، كما يستطيع الدخول الى ستوديو الأخبار في «أوربا رقم١». وهواة المنعطفات الاذاعية هؤلاء، المشتركون في المسابقات، هذه الأوديات الجديدة التي يطرح عليها أبو هول الثقافة الجماهيرية، بصورة دائمة، الغازا يكونون بمثابة مندوبين عن المستمع، ذواته الأخرى.

وقد جعل التلفزيون كل ذلك مرئيا. وأضاف اليه وجه المذيعة اللطيف، وهي ليست فتاة حلوة فقط، بل هي، خاصة، صديقة عذبة باسمة. وقد ضاعف الالفة، الفة الثقافة الجماهيرية الكبيرة.

وهذا التضاعف للوساطات والاتصالات والصلات يخلق ويغذي مناخا تعاطفيا بين الثقافة وجمهورها. فتنزع الثقافة الجماهيرية الى أن تكّون، بصورة مثالية، ناديا عملاقا لأصدقاء، أسرة كبيرة ليس فيها تسلسل.

وفي هذا التعاطف المحيطي والمتعدد الصور، يتابع التيار الجديد اندفاعته الى ماوراء الخيالي الى ماوراء الاعلام، مقترحا نصائح في فن الحياة.

ومن خلال نصائح الحب والحياة الخاصة (بريد القلوب) والنصائح الصحية (التي يمتزج، فيها، الشاغل الجمالي والشاغل الصحي، الفيتامين وشباب الجسم، أنواع الدفاع ضد السرطان وأنواع الدفاع ضد الشيخوخة)، يبرز نموذج مثالي للرجل، وخاصة للمرأة، فيكونان سليمين وفتيين وجميلين ومغريين دائما. وقد أنشأ منهج غايلورد ـ هاوزر تركيبا بين مشاغل الجمال والصحة والشباب. وتؤلف نصائح نفعية وعملية أخرى جزءاً من الموكب: نصائح تأثيث وديكور، نصائح في الثياب والأزياء، نصائح للمطبخ، نصائح للقراءة (لاتقوم على النقد الأدبي بل على نجاح أفضل المبيعات والاعلان)، نصائح حول الأبراج، نصائح للمواصلات. . . . وكل هذه النصائح تمضي، تراكميا، في اتجاه المكانة الشخصية والمستوى والرخاء.

وتضاف الى هذه النصائح النزيهة، ظاهرا، التحريضات المغرضة للاعلان الدائم الحضور. وهكذا يصبح الاعلان جزءا لايتجزأ من الثقافة الجماهيرية. وهو يتصل، أيضا، بالصحة والرفاه واليسر والمكانة والجمال والجاذبية. . .

وعلى هذا النحو، تحمل الثقافة الجماهيرية، منذ الأبطال الخياليين حتى الملصقات الاعلانية، عددا لامتناهيا من المثيرات، والتحريضات التي تنمي أو تخلق شهوات ورغبات وحاجات.

ان المرحلة التي تستطيل، فيها، الموضوعات الخيالية للثقافة الجماهيريةالى معايير عملية هي، على وجه الدقة، المرحلة التي يمارس، فيها، ضغط الصناعة والتجارة لصب منتجات الاستهلاك. انها المرحلة التي ينشأ، فيها، تنافذ متعدد الصور بين الاعلان والثقافة الجماهيرية.

ان الثقافة الجماهيرية، وسنرى ذلك بمزيد من الدقة في الفصول التالية، تطور في الخيالي والاعلام المتخذ صبغة الرواية، موضوعات السعادة الشخصية والحب والجاذبية. والاعلان يقترح المنتجات التي تؤمن الرفاهية والتحرر الشخصي والمستوى والمكانة، وكذلك الجاذبية. وهذا التكامل

يتصل بالنسيج الانساني نفسه الذي هو الحياة الخاصة. ومن هنا نشأت الصلة الوثيقة بين الاعلان والثقافة الجماهيرية. فالاعلان يرعى الثقافة الجماهيرية (برامج الاذاعة والتلفزيون ـ المسابقات الرياضية) بقدر ماترعاه. فالثقافة الجماهيرية هي الصعيد الذي يحصل، فيه، الاعلان على أكبر نجع له، وبالمقابل، فان الموازنات الاعلانية للشركات الكبرى تخلق البرامج الاذاعية والأفلام الاعلانية، أي قطاعا كاملا من الثقافة الجماهيرية. والثقافة الجماهيرية هي، بمعنى ما، وجه اعلامي للتطور الاستهلاكي للعالم الغربي. وبمعنى آخر، فان الاعلان وجه للثقافة الجماهيرية، واحد من استطالاتها العملية.

ولنقل، أيضا، الأشياء بصورة أخرى: ان اندفاعة الموضوعات الأساسية التي تنزع الى التجسد في الحياة المعاشة تجري عبر الخيالي، عبر الأعلام المتخذ الصبغة الروائية أو النجمية، عبر الاتصالات والنصائح، عبر الاعلان.

وانها لصورة للحياة المرغوب فيها، نموذج أسلوب في الحياة هما ما ترسمه، كأجزاء من لغز، قطاعات الثقافة الجماهيرية وموضوعاتها المتعددة. وهذه الصورة نفعية ومثالية معا. انها تبنى بمنتجات الاستهلاك والاستعمال الصناعية التي يوفر مجموعها الرخاء والمكانة، من جهة، وبتمثيل الطموحات الخاصة ـ الحب، النجاح الشخصي والسعادة من جهة أخرى.

* * *

الفصل العاشر
الأولمبيون

«من المحتمل أن تتجاوز معرفة الأمريكي حول حياة أنصاف الآلهة والآلهات الذين يعيشون على مرتفعات بيفرلي هيلز الأولمبية وغرامياتهم وعصاباتهم، في المتوسط، تجاوزاً كبيراً معارفهم حول الشؤون المدنية»

ب. روزنبرغ ــ د.ماننغ رايت

عند التقاء اندفاعة الخيالي نحو الواقعي باندفاعة الواقعي نحو الخيالي يقع الأولمبيون الحديثون. وليس هؤلاء الأولمبيون نجوم السينما فقط، بل هم، أيضا، الأبطال والأمراء والملوك والبلاي بوي والمستكشفون والفنانون المشهورون، بيكاسو و كوكتو ودالي وساغان. وتولد أولمبية بعضهم من الخيالي، أي من الأدوار المجسدة في الأفلام (النجوم)، وتولد أولمبية بعضهم الآخر من وظيفتهم المقدسة (الملكية ـ الرئاسة)، أو أعمالهم البطولية (الأبطال ـ المستكشفون) أو الشبقية (البلاي بوي). وتلتقي مرغريت وبريجيت باردو، ثريا وليزاتايلور، أي الأميرة والنجمة، في أولمب صفحات الجرائد الأولى وحفلات الكوكتيل والاستقبال، في كابري و الكاناري وغيرهما من المواقع المسحورة.

ويحول الاعلام هؤلاء الأولمبيين الى نجوم للأخبار. وهو يرقى الى مكانة الأحداث التاريخية باحداث مجردة من كل دلالة سياسية، كعلاقات

ثريا ومرغريت وزيجات مارلين مونرو وليزتايلور وطلاقهما، وولادات جينا لولو بريجيدا وبريجيت باردو وفرح ديبا أو اليزابت ملكة انكلترا. وفي هذه الحالة الأخيرة، مثلا، يشغل بلاط انكلترا، لبضعة أيام، النجومية في الصحافة الفرنسية علي صورة سر يضع في المشهد الملكة اليزابيت والأمير فيليب والأميرة مرغريت والمحيط الملكي.

وهذا السر الذي يغوص بنا في زمن الولادات الخرافية الاسطوري، في صورة «كان في الماضي من الزمان»، يقع، في الوقت نفسه، في التسلسل الزمني للأحداث ويبين لنا أن ملكة انكلترا ذات الأجنحة المهيبة تسهم في الاختلاجات وضروب القلق والمتاعب الجسدية لكل النساء.

ان تركيبا مثاليا للاسقاط والتماهي تحقق، فيه، الملكة، في الوقت نفسه، تجاوزها للانسانية وانسانيتها القصوى يحول الاعلام بالأمر الى خبر خارق[1]. وهذا الأولمب الجديد هو، حقا، أكثر منتجات تيار الثقافة الجماهيرية الجديد أصالة. لقد كان النجوم منذورين سابقا، من قبل، للألوهية، والتيار الجديد جعلهم بشرا. لقد ضاعف صلاتهم الانسانية بالجمهور وصنف، بعد ذلك، البلاطات الملكية والبلاي بوي، بل وبعض رجال السياسة. ومنذ هبط نجوم السينما المنيعون والسامون الى الأرض، منذ أن تحولت البلاطات الملكية الى مسارح تريانون للثقافة الجماهيرية - أي منذ الصعود الحقيقي للثقافة الجماهيرية نفسها - شاركت حياة الأولمبين في حياة الفانين اليومية، وشاركت غرامياتهم في تقلبات غراميات العامة، وأحست البشرية المتوسطة بأحاسيسهم، بل ان هؤلاء الأولمبيين يستطيعون، بعد الآن، قبول برجزة زواج مع شخص من العامة، مصور الأميرة البريطانية، طبيب النجمة الايطالية، شريطة أن يغير الحب وجه هذا الزواج العامي.

وهؤلاء الأولمبيون ممغنطون بالخيالي والواقعي معا، بالمثل العليا التي

١- فيوليث موران: ولادة طفل ملكي.

لاتضاهي والنماذج القابلة للمضاهاة. وطبيعتهم المزدوجة مماثلة للطبيعة المزدوجة للبطل ـ الاله في الدين المسيحي: فالأولمبيات والأولمبيون فوق البشر بالأدوار التي يجسدونها وبشر في الحياة الخاصة التي يعيشونها. والصحافة الجماهيرية تغوص في حياتهم الخاصة، في الوقت نفسه الذي تنسب اليهم، فيه، دوراميتولوجيا، لتستخلص منها المادة البشرية التي تسمح بالتماهي.

ويمكن لهذه السيرورة أن تصلح، كذلك، بالنسبة لرؤساء الدول. ان آيك (ايزنهاور) وكينيدي وخروتشوف في مرحلة الانفراج الدولي، يظهرون اباء أسر محببين وأزواجا محبين وأشخاصا طيبين من أبناء محيطهم حقا في الوقت نفسه الذي يظهرون، فيه، قادة، ذوي سيادة. ويمكنهم، وهم الألفاء والذين لايمكن الوصول اليهم بدورهم، أن يصلوا الى الطبيعة المزدوجة للأولمبيين، البشرية والمتجاوزة للبشر. وهم، بدورهم، ملاحقون من جانب المصورين والمقابلين ومحرري الاشاعات الذين يجهدون لمنح عصارة حياتهم الحميمة.

ان جبل أولمب للنجوم يسود الثقافة الجماهيرية، ولكنه يتواصل، بها، مع البشرية الجارية. فالأولمبيون يجرون، من خلال طبيعتهم المزدوجة الالهية والانسانية، التجوال العام بين الاسقاط والتماهي. انهم يركزون على هذه الطبيعة المزدوجة مركب اسقاط ـ تماه قوي. فهم يحققون الخيالات التي لاتستطيع عامة الناس تحقيقها، ولكنهم يدعون العامة الى تحقيق الخيالي. فالأولمبيون، بهذه الصفة، هم المكثفات الطاقية للثقافة الجماهيرية.

وطبيعتهم الثانية التي يستطيع كل فرد أن يتواصل، من خلالها، مع طبيعتهم الالهية، تجعلهم يشاركون، أيضا، في حياة كل فرد. وبالدمج بين الحياة اليومية والحياة الأولمبية، يصبح الأولمبيون نماذج ثقافية بالمعنى الاتنوغرافي للمصطلح، أي نماذج حياة. انهم أبطال نموذجيون. فهم يجسدون أساطير التحقيق الذاتي للحياة الخاصة. وبالفعل، فان الأولمبيين، ولاسيما النجوم الذين يفيدون من كفاية المشهد السينمائي، أي من الواقعية

المماهية في حركات الحياة الفيلمية ومواقفها المتعددة، هم النماذج الكبرى التي تأتي بها الثقافة الجماهيرية. وهم ينزعون، دون شك، الى انزال النماذج القديمة (الآباء ـ المربين ـ الأبطال القوميين) عن عروشها.

ومنذ عام ١٩٣٠، تحققت دراسات صندوق باين من أن الفتيان الأمريكيين لايجدون في سلوك أبطال الفيلم تحريضات على الحلم فقط، بل يجدون فيها، أيضا، نماذج سلوكية. ويؤكد مؤلف م. ثورب وتحقيقات ج. ب. ما ير، في انكلترا، ان الحركات والأوضاع والأقوال والتسريحات ألخ... كانت موضع تقليد، وأن الممارسة السينمائية للحب والقبلات والمداعبات والعلاقات العشقية كانت متمثلة من جانب المشاهدين الفتيان، والاعلان الذي استولى على النجوم ليجعل منهم نماذج جمالية (مساحيق اليزابت آردن وماكس فاكتور) تؤكد، ضمنيا، دورهم كقدوة. ويمكن أن نقول، بصورة أوسع أيضا، ان النماذج السلوكية المتعددة المتصلة بالحركات والمواقف والمشية والجمال تتكامل في نموذج اجمالي كبير هو نموذج اسلوب حياة قائم على الاغراء والحب والرخاء. وضمن هذا المعنى، يصور النجوم، في حياتهم، حياة ضروب الترويح واللعب والمشهد والحب والترف، وفي سعيهم الدائم وراء السعادة النماذج المثالية للثقافة الجماهيرية. فأبطال الحياة الخاصة وبطلاتها، النجوم، هم الجناح الفعال للجيش الكبير للأولمبيين الذين ينشطون صورة «الحياة الحقيقية».

وهكذا تكون الطبقة الأولمبية الجديدة مجتمعا عاليا جديدا أكثر اسطورية من المجتمعات البورجوازية أو الارستقراطية العليا القديمة ولكنه، وهنا تكمن المفارقة، أقرب منها الى البشرية اليومية.

الأولمبييون موجودون في كل قطاعات الثقافة الجماهيرية. انهم، وهم أبطال الخيالي السينمائي، أبطال الاعلام المصطبغ بالنجومية أيضا. فهم حاضرون في نقاط التماس بين الثقافة الجماهيرية والجمهور: مقابلات، حفلات خيرية، عروض اعلانية، برامج متلفزة أو مذاعة. انهم يصلون بين العوالم الثلاثة: عالم الخيالي وعالم الاعلام وعالم النصائح والتحريضات

والمعايير. وهم يركزون، فيهم، السلطات الميتولوجية والسلطات العملية للثقافة الجماهيرية. وضمن هذا المعنى، تكون فردية الأولمبيين المتفوقة خميرة الفردية الحديثة.

* * * * *

ان الثقافة الجماهيريةالمستهلكة جماليا، تنمي، ماوراء الجمال، ممارسة وميتولوجيا، أي أنها تتجاوز الجمالي في اتجاه الواقعي كما في اتجاه الخيالي. وهاتان الحركتان المتناقضتان ظاهرا غير قابلتين، بالفعل، للفصل عن بعضهما بعضا. فهما تمارسان، على وجه الدقة، من خلال الأولمبيين، بأكبر قوة.

ان الثقافة الجماهيرية، ككل ثقافة، تنتج أبطالها وانصاف آلهتها على الرغم من أنها تقوم على ماهو، على وجه الدقة، تحلل المقدس: المشهد، الجمال. ولكن الاسطرة على وجه الدقة، ضامرة. فلاوجود لآلهةحقيقية. والأبطال وأنصاف الآلهة يشاركون في الوجود الاختباري العاجز والفاني. وبتأثير الضغط الكاف للواقع الاعلامي والواقعية الخيالية وبتأثير ضغط حاجات التماهي ومعايير المجتمع الاستهلاكي الموجه، لايوجد انطلاق ميتولوجي كبير كما في الأديان أوالملاحم، بل هناك انتشار ملامس للأرض. فالأولمب الحديث يقع ماوراء الجمالي، ولكنه لايقع منذالآن في الدين.

والثقافة الجماهيرية، ككل ثقافة، تنضج نماذج ومعايير. الآانه لاتوجد، في هذه الثقافة المبنية على قوانين السوق، تعليمات مفروضة، بل صور أو أقوال تدعو الى التقليد ونصائح وتحريضات اعلانية. وكفاية النماذج المقترحة تأتي، على وجه الدقة، من كونها تقابل طموحات وحاجات تنمو واقعيا.

ما أبعد الأساطير القديمة والملاحم وحكايات الجن، وما أشد اختلاف الأديان التي تسمح بالتماهي مع الاله الخالد، ولكن لشد ماجهلت أو ضعفت أساطير الاسهام في الدولة والأمة والوطن والأسرة.. ولكن، ماأقرب ميتولوجيا السعادة وكم هي جذابة فاتنة.

الفصل الحادي عشر

المسدس

«كل رغباتنا، تقريبا، اجرامية في جوهرها».
بول فاليري

«السالب، أي الحرية، أي الجريمة»
هيغل

أعلنت هوليوود، منذ زمن طويل، وصفتها: فتاة ومسدس: الشبقية والحب والسعادة، من جهة، والعدوان والجريمة والمغامرة من جهة أخرى. وهذان الموضوعان المتشابكان اللذان يحمل احدهما قيما انثوية ويحمل الثاني قيما ذكورية ينتميان، على كل حال، الى محورين مختلفين. فلا يمكن لموضوعات المغامرة والجريمة أن تتحقق في الحياة، وتنزع الى التوزع اسقاطيا. أما الموضوعات العشقية، فتتداخل مع الخبرات المعاشة وتنزع الى التوزع تماهوياً. وتؤلف الموضوعات «الانثوية» القطبية الموجبة للثقافة الجماهيرية، في حين تؤلف الموضوعات «الذكرية» القطب السالب.

فهناك ري للحياة اليومية، من جهة، وري للحياة الحلمية من الجهة الأخرى.

ان شمسين توأمين تدوران الواحدة منهما فوق الأخرى. الأولى تدفئ بأشعتها الخمائر التي تنمو في المجتمع، وتعطي الأخرى سعة خيالية لكل ما ينقص المجتمع. فالمغامرات السينمائية المثيرة تقابل ضحالة الوجودات الواقعية: فالمشاهدون هم الظلال الرمادية للأطياف المبهرة التي تسيّر الصور.

وهناك سعة ووفرة وغزارة مكتسحة ومتكاثرة، حياة، في الصحف وعلى الشاشات، تعوض عن هبوط الضغط والانتظام والفقر في الحياة الواقعية.

وليست الحياة، فقط، أكثر حدة في الثقافة الجماهيرية: انها مختلفة. فحياتنا اليومية خاضعة للقانون، وغرائزنا مكبوتة ورغباتنا مراقبة ومخاوفنا مموهة، نائمة. ولكن حياة الأفلام والقصص والوقائع المنوعة هي الحياة التي يخرق، فيها، القانون، أو يجري التحكم فيه وتجاهله، وسرعان ماينتصر، فيها، الحب وتصبح الرغبات ضروب عنف وضربات وجرائم، وتصبح المخاوف مواقف مثيرة وصنوف قلق. انها الحياة التي تعرف الحرية، ولكنهاليست الحرية السياسية بل الحرية الانتروبولوجية التي لايعود، فيها، الانسان، خاضعا لأوامر المعيار الاجتماعي: القانون.

ان هذه الحرية الخيالية الخالصة هي تلك التي يكتسبها الأقران في الميتولوجيات القديمة و التي تملكها الآلهة ويغزوها أبطال الميتولوجيات التاريخيةو التي تميز ملوك الحكايات الشعبية وتظهر، بصورة ساذجة أو مطلقة، لدى الطفل تانتان أو السوبرمان الطفولي. ولكن الحرية لاتتجسد في العالم الواقعي للثقافة الجماهيرية الا بصورة استثنائية، خارج الشرط الانساني. فهي تمارس في أطر محتملة، ولكن هذه الأطر واقعة فوق القانون الاجتماعي أو خارجه أو تحته. فالآفاق الجغرافية (الإغراب) أو التاريخية (الماضي المغامر أو المستقبل نفسه في الخيال العلمي) أو قصص الحياة المعاشة أو حضيضها هي التي تنتشر، فيها، الحياة التي تنقص حياتنا.

ان الملوك والرؤساء الواقعيين فوق القانون يتمتعون بالحرية العليا. ويفلت الأغنياء والأولمبيون من ضغوط الحياة اليومية. فهم يتنقلون بالطائرة ويحبون ويطلقون بيسر. ومن المؤكد أن الأولمبيين يعانون، أيضا، قيودا ولايفلتون من كل القوانين. وبذلك، بالذات، يكشفون جانبهم الانساني الذي يجعلهم قابلين للتماهي معهم. ولكن الأوكسجين الذي يتنفسونه أغنى وسهولة حركتهم أكبر ويمكن لنزواتهم أن تصبح أفعالا بصورة أكثر

تواترا. فالأولمبيون متحررون من قسر العمل ويعيشون في حريات الترويح.

والحرية الخارجية هي، بالطبع، حرية الرحلات في الزمان والمكان: المغامرات التاريخية أو التغريبية. وهذا العالم الأكثر حرية هو عالم الفرسان والمغاوير، كما هو عالم الادغال والأحراج والغابات العذراء والأراضي التي لاقانون فيها. وأبطال هذا العالم الآخر هم المغامر والمقتص، مقوم الأخطاء. وخاصة فيلم الوسترن هي انه يقع في زمن ملحمي ومكون لبدايات حضارة هو، في الوقت نفسه، زمن تاريخي، واقعي، حديث (نهاية القرن التاسع عشر). والقانون لايسود، فيه، بعد، بل هو في طريقه الى التكون. وبطل الوسترن اما أن يكون زوزو المقتص الذي ينشط ضد قانون زائف فاسد ويهيىء للقانون الحقيقي، واما أن يكون الشريف الذي يتمتع بالسيادة ويقيم، ومسدسه في يده، القانون الذي سيؤمن الحرية. وهذا الالتباس يجري تركيبا حقيقيا بين موضوع القانون وموضوع الحرية المغامرة. انه يحل، وجوديا، النزاع الكبير بين الانسان والممنوع، بين الفرد والقانون، المفتوح منذ بروميثوس اشيل وانتيغونا سوفوكليس. يضاف الى ذلك موضوع البطل المؤسس ـ رومولوس الحديث الذي يُجري الانتقال من الفوضى الى النظام. والغنى الاسطوري الوليد للوسترن يفسر صداه العالمي. وهناك أفلام مغامرات أخرى، ولكن مغامرة الوسترن نموذجية.

وتمارس الحرية الواقعة تحت المجتمع تحت القوانين، أي في قاع المجتمع، لدى المتشردين واللصوص ورجال العصابات. وربما كان عالم الليل هذا واحدا من أكثر عوالم الثقافة الجماهيرية دلالة. ذلك أن الانسان المسيس، المضبوط والبيروقراطي، الانسان الذي يخضع للشرطيين ولافتات المنع وتعليمات «اقرع الباب قبل الدخول» وسؤال «من المتحدث؟» يتحرر، اسقاطيا، في صورة الذي يجرؤ على أخذ المال أو المرأة، الذي يجرؤ على القتل ويجسر على اطاعة عنفه الخاص.

وفي الوقت نفسه، تمارس العصابة فتنة خاصة لأنها تقابل البنى

العاطفية الأولية للذهن البشري. فهي تقوم على الاسهام التواصلي في الرهط والولاء الشخصي والعدوانية حيال كل ماهو غريب والفانديتا (الانتقام بالنسبة للآخرين والمسؤولية الجماعية بالنسبة للجماعة) وتحقيق الغرائز المفترسة والنازعة للافتراس.

والعصابة بمثابة العشير القديم، ولكنها مصفاة من كلّ منظومة تعليمات و ممنوعات تقليدية، انها عشير في حالة ولادة. انها الحلم الممنوع والتواصلي للفرد المكبوت والمجزأ في الوقت نفسه، العقد الاجتماعي للنفس المظلمة للبشر الخاضعين للقواعد المجردة والقاسرة. ولهذا السبب، فضلا عن ذلك، ينزع الفتيان، في الضواحي العمالية كما في الأحياء الراقية، في الغرب كما في الشرق، بصورة طبيعية، الى تشكيل عصابات، عصابات ـ عشائر أولية من أجل أن يعيشوا بموجب حالة العاطفية الطبيعية.

ونفهم، منذ ذلك الحين، فتنة العصابة ودور قاع المجتمع في الثقافة الجماهيرية. فسواء أكان البطل رجل العصابات أم الشرطي الكلاسيكي أم العين الخفية التي كشف عنها داشييل هاميت أم عميل مكتب التحريات الاتحادي، بطل بيتر شيني، وسواء ناضل ضد القانون أم من أجل القانون أم ناضل، بشكل خاص، من أجل القانون بوسائل غير شرعية، وسائل الخارج على القانون نفسه (هاميت، شيني)، فانه سيغوص بنا في العالم الذي لاقانون فيه، العالم الملعون الذي يتحرر، فيه، الأقران. وقد قال انتونان أرتو، في «المسرح وقرينه»: «كل حرية حقيقية سوداء». وبالفعل، فان كل حرية حقيقية تطل على الجانب الملعون، على منطقة الغرائز والممنوعات الظلماء. وكذلك استطاع هيغل، بعمقه المألوف، أن يقول: «الحرية أي الجريمة». وهنا تتخذ الكلمة الثانية من شعار هوليوود: «فتاة ومسدس» معناها الكامل.

ويتبدى موضوع الحرية، من خلال نوافذ الشاشة والفيديو والجريدة

الرسمية المفتوحة يوميا، هربا حلميا أو أسطوريا خارج عالم مسيس، مغلق بيروقراطي. وضمن هذه الصفة، تقوم العلاقة العميقةبين موضوع الملك وموضوع المتشرد، موضوع الخارج على القانون وموضوع التاهيتي، بين حالة الطبيعة والعصابة. ولكن موضوع الحرية يقع، في، الوقت نفسه، في النزاع الكبير بين الانسان والممنوع. ومهما تكن نتيجة هذا النزاع، وحتى لو هزم الانسان أو دجن نهائيا من جانب القانون، فان التمرد الانتروبولوجي ضد القاعدة الاجتماعية ـ النزاع الأساسي بين الفرد والمجتمع ـ قد طرح، وطاقات الانسان توضع موضع العمل في هذه المعركة. وضمن هذا المعنى، تكمل الثقافة الجماهيرية التقليد الخيالي لكل الثقافات. ولكن مايميزها عن الثقافات الأخرى هو الاخراج المتعدد الصور، الكثيف والدائم للعنف الذي ينبثق من المجلات والتلفزيون والسينما والصحف (الوقائع المنوعة، الحوادث، الكوارث) والكتب (السلسة السوداء، البوليسية، المغامرة)[1]. وتحاصر الصفعات والحرائق والاندفاعات البركانية وتلاطم الأمواج، باستمرار، اناس مدننا المسالمين كما لو كان العنف المتطرف الذي يستهلكه الذهن يعوض نقصا في العنف المعاش. فالمرء يختبر، في أمان تام، انعدام الأمن أي، هنا أيضا، الحرية، لأن «الانسان الحر هو، حتما، دون أمن» كما قال أريك فروم. والمرء يختبر، بسلام، الحرب ويختبر، سلبيا، الجريمة ويختبر، دون أذى، الموت. ويجب أن نلح على هذه المنطقة الأخيرة التي لم تبرز قط: فليست الحاجة الى اختبار الجريمة هي، وحدها، المعنية في العنف بل هناك، أيضا، حاجة المرء الى أن يعيش الموت ـ الى أن يعرفه، وهو ما تكشفه لنا ألعاب الأطفال الحربية: فهؤلاء الأخيرون لايستمتعون بالقتل خياليا

---

١ - عمل خيالي من أربعة، في الولايات المتحدة، هو «لغز جريمة». وكل طفل أمريكي يبتلع، بين عمري الثامنة و السادسة عشر، حداً أدنى من الصور يبلغ ١٨ ألف صورة ضربات وجراح وخنق وتعذيب، وذلك في الكتب المصورة نفسها كما يقول ج ليغمان.

فقط، بل وبالموت، خياليا أيضا، بالسقوط في تشنج الاحتضار[1]. . . .
ففتنة الموت الكبيرة تطفو، بصورة غامضة، تحت انبثاق العنف. ويضاف الى انتشار ضروب العنف الخيالية ابراز ضروب العنف التي تنفجر في أطراف الحياة اليومية على صورة حوادث وكوارث وجرائم. فصحافة الثقافة الجماهيرية تفتح أعمدتها للوقائع المنوعة أي للأحداث الطارئة التي لاتبررها الأ قيمتها الانفعالية. وفي حين تتجاهلها صحافة الشرق (الحزب يدعي ادارة مجتمع متناغم تستبعد منه الجرائم والكوارث)، فان الصحافة الرأسمالية تستهلك، على الصفحة الأولى، الكوارث الكبرى وأفعال السادية الكبرى وعمليات الاختطاف والجرائم العاطفية الجميلة. ومن خلال الواقعة المنوعة، من خلال «غرابات السلوك البشري هذه التي تعكس الطبيعة الحقيقية للانسان» (داريل: مونتوليف)، ومن خلال عالم الجريمة أخيرا، يعيد القارئ اكتشاف أقل أحلامه شعورية في حالتها المعاشة والمتحققة. ان الساديين والقتلة «تجسيدات لغرائز مكبوتة ببساطة من جانب الأشخاص الآخرين، تجسيد لجرائمهم الخيالية، لضروب عنفهم الحلمية» (موزيل: الانسان دون صفات، الجزء الثاني، ص٤٤٥). وهكذا، فانّ كبار المجرمين هم أكباش فداء الجماعة.

ان بنى الوقائع المنوعة هي بنى الخيالي. ولكن هناك فرقا أساسيا بين الواقعة المنوعة والفيلم. فالفيلم ذو النهاية السعيدة ترعاه العناية الالهية. انه يوفر أبطاله: فالموت، بوصفه عذابا، خسارة لاتعوض، متجنب لصالح الموت ـ العدوان، لصالح القتل الذي يضرب الكومبارس أو الأشرار. وبالمقابل، فان الواقعة المنوعة مؤسية: فالقدر يضرب ضحايا بريئة، والموت يتناول، بشكل أعمى، الأخيار والأشرار. فالواقعة المنوعة تبعث، بمعنى ما، التراجيديا التي تزول في الخيالي. والواقعة المنوعة، كالتراجيديا، تمضي الى

---

١ - الملاحظة نفسها تنطبق على موضوع السجن والنفي وتكشف عنها عبارة رامبو في «موسم في الجحيم»: «كنت أعجب، وأنا مازلت طفلا، بالسجين العنيد الذي ينغلق عليه السجن دائما».

أقصى الموت أو التشويه بمنطق القدر الذي لايمكن التعويض عنه. انها تنسخ قرارات القدر وألعابه.

الا أنه، اذا تأملنا هذه النقطةمن جديد، فانّ الوجود في حضور واقعة المرعب المنوعة، اللاشرعي، القدر والموت في الحياة اليومية، هذا الوجود مخفف بنمط الاستهلاك الصحفي. فلا تستهلك الواقعة المنوعة بموجب طقس التراجيديا الاحتفالي، بل على المائدة، في المترو، مع القهوة بالحليب.

ان موتى الواقعة المنوعة، على الرغم من كونهم واقعيين حقا في حين أن موتى المسرح محاكاة، أبعد، في نهاية المطاف، عن القارئ من الموتى الشكسبيريين عن المشاهد. وضحايا الواقعة المنوعة، كضحايا التراجيديا، اسقاطية، أي أنها مقدمة قربانا عن المصيبة والموت. ولكن التضحية الطقسية في الأيام الكبرى شيء مختلف عن الذخيرة اليومية التي يحملها مهزومو الحياة الى الموت. فالتطهير يبدو، فيها، كما لو أنه هضم في اليومي، أي أن الموضوعة التضحوية «ماتوا بدلا عني» تعتدل الى (أن الآخرين هم الذين يموتون لا أنا).

وهكذا، وعلى وجه المفارقة، يكون التماهي مع بطل الواقعة المنوعة أقل من التماهي مع أبطال الأفلام، ويكون التواصل الانساني بين الانسان اليومي ووقائع عصره المنوعة أقل منه ين هذا الانسان اليومي والسينما.

الا أن ذلك لايمنع أن يكون الواقع المعاش، وليس الخيالي بعد، هو الذي يصبح، بفعل تحول حديث، مورد الثقافة المؤسي. ان عبارة «ياالطيف» التي تثيرها حوادث السيارات والجرائم العاطفية والانتحار بالغاز هي أنين التراجيديا الدنيوية الذي لايلوم الصدمة والظروف فقط، بل يلوم القدر والحتمية أيضا. فموتى الأحد هم الضريبة المدفوعة للعيد، وعيد الفصح، بحوادث السيارات المبرزة فيه، هو، أيضا، موسم الحلبات الحديث.

* * * * *

الناس حول القرى القديمة يسقطون أوهامهم: أماكن ملعونة، نيرا ن ماجنة، أرواح. والليل يعج بالأشباح. أما حول المدن الصناعية الكبيرة،

فانّ الحاشية الاسقاطية مكونة من جانب حوادث الوقائع المنوعة وجرائمها. فالليالي منارة وباعثة على الاطمئنان. والأشباح الموجودة في كل مكان، نهارا وليلا، عدلت طبيعتها: انها القرائن التي لاتحصى التي تظهر على الشاشات أو في الفيديو.

ان «مواطني العصر البورجوازي» (التعبير هو تعبير موزيل) يعيشون حياة قصر عرضها على شريطها المركزي، على ماتقول صيغة هانزفراير المدهشة. وكل مابقي، فوقه وتحته، مشهد وحلم، نزوع دائم الى التلصص: السياسة الكبرى، الفعالية الابداعية، العنف، الحرية، الجريمة والانفلات. وتبدو الحدة العدوانية للحواشي الهامشية متزايدة، في حين يتزايد، في الحاشية المركزية، الأمن الاجتماعي، دولة الرعاية، الرفاهية الوادعة والرخاء. والحاجات العدوانية التي لايجري تفعيلها في الشريط المركزي تغذى من جانب الوقائع المنوعة في الصحف كما من جانب مغامرات الأفلام والرياضات العنيفة (الملاكمة، الجودو) أو المسابقات. هل تثار هذه الحاجات على هذا النحو أم أنها، على العكس من ذلك، تهدأ وتنقى؟ الى أي حد هناك تفريغ، تطهير؟ أو على العكس من ذلك، اعادة شحن عدواني؟ أليس هناك تراكم لأنواع الغضب الكامنة المتأهبة للاندلاع عند أول أزمة حقيقية في المجتمع؟ أم أليس هناك، على العكس من ذلك، انحلال تلصصي، تحويل خلاصي للحوافز العدوانية الى أوهام؟.

أنا أعتقد، من جهتي، ان سلسلتي الفرضيات المتناقضتين على قدر متساو من المعقولية. فمشهد العنف يحرض ويهديء في الوقت نفسه: انه يحرض، جزئيا، المراهقة التي لايتوزع، فيها، الاسقاط والتماهي عقلانيا، كما لدى الراشدين، على البحث عن مخارج عملية لهذا العنف لاسيما في «الفرق الصغيرة» الحديثة (القمصان السود ـ مشاغبو الملاعب ألخ...)، ولكنه يهدئ في الوقت نفسه، جزئيا، حاجات المراهقة العدوانية. وفضلا عن ذلك، هناك في مجتمعاتنا قطاع متنام من التفريغات العدوانية الجسدية.

انه الرياضة. بل يمكن اعتبار الرياضة، أيضا، المخرج المشخص الوحيد لغريزة القتال. وبصورة أوسع، فانّ حضارة للألعاب هي، وحدها، التي قد تستطيع تصريف الحاجة العظمى الهجومية المكبوتة الى توكيد الذات.

تبقى مسألة أكثر مركزية: انّ هناك أساس عنف في الكائن البشري يسبق حضارتنا وكل حضارة ولا يمكن اختزاله نهائيا بأية وسيلة من الوسائل المعروفة، حاليا، في الحضارة. فالحضارة غشاء رقيق يمكن أن يتصلب ويحتوي النار المركزية دون اخمادها. ألا تشكل حضارة الرفاه الوداع، الحياة دون أخطار، السعادة التي تريد أن تجهل الموت، قشرة متزايدة الصلابة فوق طاقات النوع المجنونة؟ والجواب مزدوج هنا أيضا، فاذا تصلب السطح، فعليا، وانغلق على النار المركزية، فانّ الضغط الداخلي يتضاعف. فإذا تحطمت القشرة، فان المسوخ، اذ تحطم سلاسلها، لاتعود الى الظهور على الشاشات والصحف، بل في كل منا. ان التجارب تثبت لنا أن أحدا ليس متحضرا نهائيا: فالبورجوازي الصغير الوادع يمكن أن يصبح، في شروط معينة، من رجال الصاعقة النازية أو جلادا. وحرب الأمم المتمدنة تتصف، على الأقل، بالقدر نفسه من الكراهية والشراسة والقسوة الذي تتصف به الحروب البدائية. ان الثقافة الجماهيرية تخدرنا، تسكرنا بالضجات والاثارات ولكنها لم تشفنا من اثاراتنا الأساسية. . انها تسليها، تسقطها في الأفلام والوقائع المنوعة.



الفصل الثاني عشر
الشبق اليومي

«معظم مستحضرات التجميل أساسها من لانولين. . . ولكن الدعاة التجاريين لا يتحدثون عن المزايا الواقعية لهذا المستحلب. انهم يعطونه اسما مثيرا أو مهيجا ما ويتحدثون بتعابير افتتانية ومخادعة عن الجمال الانثوي ويعرضون شقراوات رائعات يغذين جلودهن بمرهم الجمال. ان صانعي مستحضرات التجميل، كما قال أحدهم، لايبيعون اللانولين، بل يبيعون الأمل».

الدوس هكسلي

الشبقية غير ممكنة التصور في الاتحاد السوفيتي والصين، أي أنها مطرودة الى، خارج الصور، الى سرية ضروب السلوك الخاصة. وفي داخل المجتمع الرأسمالي، يلجم الدين اندفاعة الشبقية المدهشة (فتاة الاعلان المعراة في الصحافة الكبرى ترتدي ثيابها قبل أن تنتقل الى «لاكروا» أو «الفيغارو» بقليل). وتيار الثقافة الجماهيرية هو الذي تتدفق، فيه، الشبقية. وليس الأمر، فقط، ان الأفلام والمسلسلات المصورة والمشاهد مبهّرة على

نحو متزايد بالصور الشبقية، بل أن السيقان المرفوعة والصدور المنفوخة والشعور المتموجة والشفاه نصف المنفرجة تدعونا، يوميا، الى استهلاك السجائر ومعجونات الأسنان والصابون والمشروبات الغازية، أي مجموعة كاملة من السلع لاتكون غايتها النهائية، حقا، شبقية. وباستثناء منتجات المعيشة والأدوات والمنتجات الخاضعة للشهوة الجسدية الكلية القوة الأخرى، شهوة المعدة (على الرغم من أن صهباء جذابة تدعونا الى استهلاك نبيذ بوستيون الأصهب أو من أن راعية فاتنة تزين علب جين الكمامبير)، فان السلعة الحديثة هي التي تنزع الى التغلف بالجاذب الجنسي.

ذلك أنه جرى توارد مدهش، بين الشبقية الانثوية وحركة الرأسمالية الحديثة نفسها، يسعى الى تحريض الاستهلاك. فالمال الذي لايشبع، أبدا، يتوجه الى الشبق المتدني التغذية دائما من أجل تحريض الشهوة واللذة والمتعة المستدعاة والمحررة من جانب المنتجات المطروحة في السوق. وتجهد الرأسمالية، في توسعها العمودي، بعد أن الحقت بها مملكة الأحلام، في تدجين الشبق (ايروس). وهي تغوص في أعماق الحلم والليبيدو. وبالمقابل، فانّ الشبق يدخل منتصرا في الدارة الاقتصادية ويتدفق، مزودا بالقوة الصناعية، الى الحضارة الغربية.

ان السلع المشحونة باضافة شبقية مشحونة، في الوقت نفسه، باضافة اسطورية: انها شبقية خيالية، أي مزودة بصور وخيال تندي هذه المنتجات أو تحيط بها. وهذه الشبقية الخيالية تتكيف فوق ذلك مع الشبقية المعاشة التي لاتقتصر على كونها مضاعفة للاثارة السطحية، بل هي، أيضا، مضاعفة للايهامات الليبيدية.

والرأسمالية لم تختزل الحياة الانسانية الى «المادية» باستعمالها الرغبة والحلم كمقومين ووسيلتين في لعبة العرض والطلب، بل طبعتها، على العكس من ذلك، بحلمية وشبقية مبثوثتين.

* * *

ان شبقية السلعة هي، قبل كل شيء، اعلانية وتتصل بذلك، مباشرة،

بالثقافة الجماهيريةالتي تضم أهم وسائل الاعلان الحديثة (الصحف، الاذاعة، التلفزيون). وبالفعل، فانّ الاحتدام الشبقي يتجلى في الاعلانات أكثر بكثير مما يتجلى في السلع نفسها، أي في التحريض على الاستهلاك أكثر بكثير منه في الاستهلاك (فتاة الاعلان التي تكشف عن ساقيها من أجل شويبز غير موجودة، طبعا، في هذا المشروب الغازي).

وليس دور حقن الشبقية في تصوير سلعة غير شبقية (الاعلانات تلصق صورة انثوية جذابة بثلاجة أو غسالة أو شراب صودا) تحريض الاستهلاك الذكوري مباشرة فقط (أو الى هذا الحد)، بل هو، أيضا، اضفاء الصفة الجمالية، في نظر النساء، على السلعة التي سيتملكنها. انها تدخل حيز الفعل، لدى الزبونة المحتملة، سحر التماهي الأغرائي. فالسلعة تمارس لعبة المرأة المشتهاة لتكون مشتهاةً من جانب النساء باللجوء الى رغبتهن بأن يكنّ موضع اشتهاء من جانب الرجال. وفي الوقت نفسه، تصبح فتاة الاعلان رمزاً جمالياً للصفة وتدل على ان النتاج يتمتع، في ميدانه، بمزايا الجميلة الفاتنة. وهذه الصياغة لفتاة اعلانية تضاف الى الجمالية الجديدة للعرض التجاري بانسيابات ديناميكية ورزم بأوراق السوليفان وألوان فاقعة.

ومن جهة أخرى، يجري الاعلان، فيما يتعلق ببعض المنتجات، كشفا شبه تحليلي عن الكمونات الشبقية التي يمكن أن يوقظها استهلاكها وترفع، خاصة، من هياج الأشياء المزودة، من قبل، بشحنة شبقية. وهكذا تحتدم الاندفاعة الشبقية الى الحد الأقصى في المنتجات الخاصة بالبشرة وأعضاء الجسد الجنسية الثانوية، الشعر والصدر والفخذان، وكذلك المنتجات المتصلة بالنفس: الصحف، المجلات، الأفلام. ومن المؤكد أن منتجات للاغراء قد وجدت في كل الأزمان. ولكن السياق الاعلاني الجديد هو الذي كان عليه أن يحول المنتجات الصحية الى منتجات جمال واغراء. فقد كشف الاعلان الجماهيري عن الشبقية التي كانت، حتى ذلك الحين، كامنة (بل ومكبوتة) والمتصلة بالنتاج الصحي النموذجي، الصابون وطبعه بالشبقية الى درجة

تحويله الى نتاج اغراء (٩ نجوم من ١٠ يستعملون صابون لوكس). واجتاز الاعلان، بسرعة الطريق الذي يمضي من النظافة الى الجمال، ومن الجمال الى الجاذب الجنسي. فقد شهدت أنواع الشامبو والمراهم ومعجونات الأسنان غائيتها الأولى مغمورة بالغائية الشبقية. فكولغيت وجيبس لايناضلان ضد تسوس الأسنان، بل هما يعطيان الأسنان البيضاء والنفس النقي والابتسامة الخلابة ـ ألف قبلة. وأصبحت منتجات الريجيم، بدورها، منتجات اغراء مضيفة عنصر الجمال الى عنصر الصحة على اعتبار أنها تعطي، بعد الآن، الرشاقة للبدين فضلا عن الصحة للعليل.

ان بودليرات الحلمية والاعلانية قد جروا، الى درب الشبقية، المنتجات المكرسة للشهوة الفوهية، المتعلقة بالمذاق أو برائحة الفم (المرطبات السكاكر ـ السجائر) بفرقعات وامتصاصات، وذلك بايقاظهم مقابلات فتاة الاعلان المفيدة.

وقد تخصصت الشبقية وانتشرت. لقد تخصصت بالمنتجات ذات الغائية الشبقية، بشكل خاص، التي يلتهم الاعلان عنها صفحات المجلات (المساحيق ـ الزينة ـ حمالات الصدر، وصفات لتقوية الثدي ألخ...) وانتشرت في جملة الاستهلاك الخيالي. فلا يوجد، عمليا، فيلم دون عري ولامسلسلات مصورة دون بطلة بصدر مكشوف جذاب، ولاعدد من «فرانس سوار» دون صورة نجمة، ولامجلةدون فتاة اعلان. والسماء، نفسها، دخلت اللعبة عندما رسمت طائرة، فوق مهرجان البندقية، أول حرفين من اسم بريجيت باردو وكنيتها على صورة نهدين.

ان روما عملاقة، بمليارات التجسدات الخيالية، تتعرى ببطء منذ عام ١٩٠٠ : فالسيقان ظهرت لنا، بالتدريج، مسكرة، وانفلتت الشعور وأعيد تسريحها، وثارت خصلاتها. ومنذ عام ١٩٥٠، بدأ مشهد التعري يدور حول الصدر: فالمشهد لايكاد أن يحتوي اندفاعة النهود الصاخبة. وتكشف لنا ومضة عابرة، أحياناً، العري الموعود والممنوع. انه عهد المعبود الجديد، معبود

الثقافة الجماهيرية. وهو ليس الهة الديانات القديمة العارية ولاسيدة المسيحية المستورة الجسم، بل هو المرأة نصف العارية، ذات الخفر غير الخفر، مولعة النار الملائمة.

لقد قيل، ولو دوكا قال ذلك بدوره، إن تقنيات الشبقية هذه حولت المرأة الى شيء فالمرأة ـ الشيء، موضوع اللهو والمتعة والترف، قد تكون، نوعا ما، ضحية صلافة الرجل المستمتعة.

ولكن عهد المرأة ـ الشيء هو، بالفعل، الوجه الآخر لعهد المرأة ـ الذات. وخلافا للمجلات الخليعة ومشهد التعري بالمعنى الحقيقي للكلمة، فانّ الصور الشبقية لاتتوجه، بصورة رئيسية، الى الرجال، بل الى النساء والرجال معا، والى النساء بصورة رئيسية غالبا. فهذه الصور التي تجتذب الرغبة الذكرية تملي على المرأة تصرفاتها الأغرائية. انها النماذج التي ستستمد منها قدراتها. فالصور الأقوى شبقية هي صور الاعلان عن منتجات الجمال التي تتوجه، مباشرة، الى النساء المستهلكات لتقترح عليهن اقتحامات وانتصارا. وارادة الاخضاع هي التي تخضع المرأة، من أجلها، لمثل الأغراء الأعلى ولنماذج الأغراء الشبقية المقننة.

وفضلا عن ذلك، فما كان ممكنا أن نتصور أن المرأة عادت الى الوقوع في العبودية الشبقية في البرهة، نفسها، التي كانت تتحرر، فيها، في كل مكان آخر.

ان شبقية الثقافة الجماهيرية مزدوجة القيمة في حد ذاتها. انها تفترض شيئا من علاقة التوازن بين المحرمات الجنسية والاباحية التي تعترض هذه المحرمات. وهي لاتلعب دورها، دور الاشغال الدائم، الاّ أنها تحوم حول التابو الأساسي الذي لاتستطيع أن تنتهكه. وهي تخمر لأن العرى الكلي والمضاجعة الجنسية يبقيان ممنوعين في الصور ويقاسيان ضروب منع عديدة في الحياة العملية. وبين ضغط التابو (الديني ـ الاجتماعي ـ السياسي) والضغط الليبيدي درجة فضلى من الشبقية ونماذج شبقية مختلفة. وتبقى شبقية الثقافة

الجماهيرية مطبوعة بأصولها الأمريكية. فهي كارتكاس مضاد للطهرانية تعاني، على كل حال، اللعنة الطهرانية للعضو الجنسي وتنتقم بتشبيق عام لبقية الجسم. فسر الجنسية الكبير، هذه الهوة المساوية في عمقها للجريمة والموت، مموّه من جانب الثقافة الجماهيرية التي تكبت، هنا أيضا، الجانب الملعون.

وبمعنى ما، ترد الشبقية الى الجنسية بتلميحاتها وكثير من الصور الشبقيةبدائل رمزية للمضاجعة.

وبمعنى آخر، تسحب الشبقية من الجنسية قوتها التركيزية بنشرها الجاذبية الجنسية على مجمل الجسم. فتشبيق الوجه الذي هو ظاهرة حضارية يقابل أضعافا للجنسية التناسلية. والقبلات والمداعبات المنتشرة على كل الجسم تخلد الشبقية الطفلية قبل الجنسية. وكل تقدم للشبقية يستجر أضعافا للتمايز الجنسي، وضروب تقدم الجنسية المثلية مظهر لهذا الاضعاف.

ان الثقافة الجماهيرية، بنشرها للشبقية وبعثرتها اياها في كل قطاعات الحياة اليومية، تحدد ماكان مركزا من قبل. هل ينزع قنديل السهر الدائم الى اعادة شحن التوتر الجنسي أم الى تفريغه؟ يبدو أن التشبيق الفائق يسير جنبا الى جنب مع ضروب تقدم شبه البرود وشبه العنانة.

* * *

لقد كانت شبقية القرن الثامن عشر الداعرة تستبعد النفس والحب. أما شبقية الثقافة الجماهيرية، فتسعى الى المصالحة بين النفس وايروس (الشبق).

ففي السينما، تكون كل من الشبقية والخيالي بالتبادل، وسيلة وغاية، كل منهما للآخر. وصناعة النفس وصناعة ايروس هما الصناعة نفسها. ومن الجدير بالملاحظة أن الفيلم الغربي يحاول الجمع بين محتويات الحب النقي، الأفلاطوني والمهذب، وحدة الشهوة الجسدية التي تلبى لدى المومس.

انه يبالغ في الالحاح ليجعل من وجه المرأة الأخت والمرأة المومس وجها واحداً. فالسينما بوتقة المزج الخارق بين النفس والشبقية. انها تصوغ شكلا جديدا لايروس وبسيشه (الشبق والنفس) متحدين في قبلة على الفم. وهذا يقع في نظام الأشياء: فعالم الثقافة الجماهيرية ليس عالما مجردا من الروح، انه عالم ملتصق بالروح. وعالم الثقافة الجماهيرية ليس متروكا للجنسية الخام، بل هو مطبوع بشبقية سطحية.

لقد أثارت الرأسمالية، باستنادها الى مصادر الربح هذه، بصورة متوازية ومترابطة، النفس والشبق والحب. والشبقية تقوم برحلة مكوكية بين الأولمبيين والنجوم والسينما والصحافة والاعلان وارادة الاغراء وارادة الحب. انها تحرض على كل أنواع الاستهلاك وعلى الاستهلاك العشقي بالطبع. انها القاسم المشترك بين عالم الحب وعالم اعلاء القيم الانثوية وعالم الاستهلاك.



الفصل الثالث عشر
السعادة

تعود فكرة السعادة الى أوج الحضارات الفردية. ويعمل تفتت القيم . فمنذ أن يخف الصراع من أجل ١٣٧ التقليدية والتعاليات الكبرى لصالحها البقاء والقسر أو الحاجة الأولية، تندمج السعادة في فكرة الحياة نفسها.

ولكن دلالات السعادة تختلف حسب الحضارات. والحضارة الجماهيرية ترسم وجها خاصا ومعقدا للسعادة، اسقاطيا وتماهويا معا. فالسعادة، فيها، اسطورة، أي اسقاط خيالي لنماذج الهناء الأصلية. ولكنها، في الوقت نفسه، فكرة قوية، سعي يعيشه ملايين الأتباع. وهذان الوجهان منفصلان عن بعضهما جذريا، في جزء منهما، ومترابطان جذريا في جزء آخر.

انهما منفصلان عن بعضهما في صورة البطل المغامر. فهذا الأخير لايبلغ السعادة في النجاح النهائي (النهاية السعيدة) فقط، بل يجدها في حياة المغامرة نفسها، الحياة الحرة المجازفة والمبادرة. فهناك سعادة فعل لحياة معاشة في الحدة.

وسعادة الفعل هذه اسقاطية بالقياس مع الحياة القاتمة والكثيبة للناس المحرومين من كل امكانيات العمل الفعال أو المسؤول. وهي، كذلك، متعارضة مع تصور آخر للسعادة ينمو داخل الحضارة وتحمل اليه الثقافة الجماهيرية، في قطاعها العملي والاعلامي، مساعدتها. فالمثل الأعلى الخيالي لحياة كلها مخاطر يتعارض مع المثل الأعلى العملي لتأمين ضد كل المخاطر. والمثل الأعلى للمنصف المتقشف يتعارض مع المثل الأعلى لرب الأسرة

الممتلئ، والمثل الأعلى للصراع يتعارض مع المثل الأعلى لمسرات الرخاء، والمثل الأعلى لحالة الطبيعة يتعارض مع المثل الأعلى للرفاهية التقنية.

وهكذا يمكن أن نتبين قطبية ثنائية متنازعة ـ اسقاطية وتماهوية ـ في تصور السعادة نفسه. ولكن تسويات تنسج بين السعادتين. وهذه التسويات تظهر في الواقعية الخيالية (حيث يوجد أبطال غير مغامرين) ظهورها في حياة الأولمبيين الأقل مغامرة من حياة بطل الخيال والأكثر حرية من حياة عامة الناس. وهناك، فوق ذلك، صفات مشتركة داخل التنازع نفسه.

وأول هذه الصفات المشتركة هو أن الأمر يدور في الميتولوجيا الاسقاطية، كما في الممارسة التماهوية، حول الفرد الخاص قبل كل شيء. فحتى في حالة الشريف والمقتصين والأبطال التاريخيين، يجري التركيز على حياتهم ومشاعرهم الشخصية، على الانجاز الفردي الذي يجري من خلال أفعالهم. والنزاعات التقليدية بين المصلحة الشخصية والمصلحة العامة، بين الحب والواجب، تبقى، ولكن هذه المنازعات مختزلة جدا بالقياس مع الخيالي القديم وتجد، في معظم الحالات، حلا سعيدا لايضحى، فيه، بالاكتمال الفردي.

وتضاف الى موضوعة السعادة الشخصية الأساسية موضوعة السعادة في الحب التي لاتقل عنها في صفتها الأساسية. وسوف يكون ذلك موضوع الفصل التالي. وبعبارة أخرى، ليست السعادة جماعية ولافردية، وهي تتضمن الزوج. وهذه السمة مشتركة، كذلك، بين القطاع الاسقاطي والقطاع التماهوي.

وموضوع السعادة مرتبط، كذلك، بموضوع الحاضر. فالخاتمة السعيدة تخليد اسقاطي لبرهة الهناء التي يمجد، فيها، عناق أو زواج أو انتصار أو تحرير. وهي لاتنفتح على الاستمرار الزمني لعبارة «عاشا سعيدين وأنجبا الكثير من الأبناء»، بل تحل، على العكس من ذلك، الماضي والمستقبل في حاضر الحدة السعيدة. وهذا الموضوع الاسقاطي يقابل، بصورة مثالية، متعية

الحاضر التي تنميها الحضارة المعاصرة. وهذه المتعية هي متعية الرخاء والرفاه الاستهلاكيين: انها تنمو على حساب تصور للوجود الانساني يكرس، فيه، الانسان، حاضره للمحافظة على قيم الماضي والاستثمار من أجل المستقبل.

ويقول فروم، في «المجتمع السليم»، ان «الاتجاه التراكمي ترك مكانه، في منتصف القرن العشرين، للاتجاه المتلقي الذي تكون الغاية، فيه، هي التلقي، الامتصاص». لقد فقد المال جزءاً من صفاته التراكمية، فلم يعد يجري التوفير من أجل الأمن (الذي تتولاه الجماعات: الدولة، المشروعات، شركات التأمين)، ولا من أجل التوريث. والاتجاه واضح في العمل المأجور الحديث حيث اختزل التوفير اختزالا عظيما، وبالطبع في المدن الكبيرة حيث تنفق أقسام من المداخيل أكبر منها بكثير في الأرياف. والعبارة المألوفة التي تقول: «ينقصني المال لأكون سعيدا» تشير الى السعادة الحالية، الى الرخاء والمتعة والترويح.... فالأمر يدور حول مال لانفاق متعي.

وكان سيسموندي قد لاحظ أن الاقتصاد الذي شهد تصاعده في القرن الماضي كان يتجه الى «انتاج أكثر السلع موضوعا للطلب وليس أكثر السلع ضرورة». وكون هذا الطلب قد حدد، هو نفسه، بالبنية الكلية للحضارة بقدر ماحدد هذه البنية لايعدل شيئا في المسألة التي تشغلنا: فالطلب الاستهلاكي الذي يتزايد نموه مع الانتاج السلسلي لبضائع الاستعمال الخاص هو طلب استمتاع فردي: متعية الرخاء والرفاهية، من جهة، واستمتاعات «الوضع» (التزين وحسن الصنيع) والمكانة من جهة أخرى.

وهكذا يتكامل موضوعا السعادة، الأول الذي يرجح اللحظة المثالية في الاسقاط الخيالي، والآخر الذي يحرض متعية لكل اللحظات في الحياة المعاشة. ويمكن لهذين الموضوعين أن يتعارضا. فيمكن للفيلم والأغنية أن يشيدا بالحب والماء النقي، بالكوخ والقلب، وأن يقولا أن الحب هو كل شيء وما يبقى لاشيء. ويمكن للاعلان، على العكس من ذلك، أن يبرهن لنا على أنه ما من سعادة ممكنة خارج الرخاء والمكانة. والسعادة الحديثة موزعة من

جانب التناوب بين أولوية الوجود التملك وتسعى، في الوقت نفسه، الى تجاوزه، الى التوفيق بين الوجود وأولية التملك. ان تصور السعادة الذي هو تصور الثقافة الجماهيرية لايمكن أن يختزل الى متعية الرخاء. انه يحمل، على العكس من ذلك، أغذية مجاعات النفس الكبيرة، الا أنه يمكن أن يسمى استهلاكيا بأوسع معاني الكلمة، أي أنه لايدفع الى استهلاك المنتجات فقط، بل الى استهلاك الحياة نفسها أيضا.

ان أكثر نداءات الحب ـ تواصل النفوس ـ حدة لاتخلع تجسدها: انها نداء لاستهلاك الحب. والسعادة الحديثة تتضمن، في كل الأحوال، القبول ـ الالتحام بالواقع الظواهري، بعالم الحياة المعاشة الخبري. والسعادة ليست، في كل الاسقاطات الخيالية، حلما غير أرضي، سعيا وراء غبطات تأملية. فالعمل والنجاح والحب على مقدار من الدنيوية والخبرية مساو للرخاء والرفاهية.

وتطرد السعادة الخبرية ميتولوجيات ماوراء الطبيعة أو تكبتها. ولكنها تفرز، بالضرورة، ميتولوجيتها الخاصة المنذورة لتقنيع مناطق الظلال التي توضع، فيها، السعادة، بصورة محتومة، موضع المساءلة من جانب الشعور بالاثم والقلق والجنس والفشل والموت.

انها ميتولوجيا نشوة تمضي، فوق ذلك، جنبا الى جنب مع الاستخدام المتزايد الكثافة للمنشيات (الكحول وأقراص التهدئة). ولاشك في أن مشاعر القلق والاثم قد أصبحت متزايدة الانتشار في حضارة حرم، فيها، الفرد المجزأ من التبريرات المتعالية ولم يعد، فيها، مضبوطا من جانب معايير الأجداد. وربما كانت ميتولوجيا النشوة هي نفسها، بصورة ما، الترياق ضد قلق الأزمنة الحديثة المبثوث. ولكنها تلعب، أيضا، دور ضبط أخلاقي لتبرر الرغبة واللذة الفرديتين. ان عبارة «لي الحق في أن أكون سعيدا» التي يقولها من يهجر زوجته من أجل امرأة أخرى تبرئه، في الوقت نفسه، من الأذى الذي أوقعه. ومحرضو الدوافع في الاعلان، وفي مقدمتهم ارنست ديشتر،

يعلمون أنه يجب تجنب افساد الشعور بالاثم للشهوة أو اللذة: «المسألة التي تطرح علينا، الآن، هي جعل الأمريكي المتوسط يعتقد أنه يتبع الأخلاق عندما تكون له شهوات».

وربما كانت اندفاعة النشوة، ضمن هذا المعنى، ميتولوجيا مضادة بقدر ماهي ميتولوجيا الشعور بالاثم التي يحملها كل فرد، بصورة غامضة، في ذاته والتي تجد، بصعوبة، مخارجها المطهرة في عالم الفردية الحديث، نظرا، دون شك، لاضعاف الطقوس التطهيرية، السحرية ـ الدينية (التوبة، الاعتراف، التضحية). ولكن هناك، فضلا عن ذلك، فعليا، ميتولوجيا نشوة في كبت الفشل والشيخوخة والتماوت والموت. فالثقافة الجماهيرية تنزع الى الالقاء بنوى الحياة الفانية المظلمة في الطرف الاسقاطي. وهي تطرد الهذيانات الجنسية والعاطفية والهزائم والتراجيديات الى هذا الطرف الذي يسمى وقائع منوعة الذي لايحس كل فرد نفسه، فيها، معنيا شخصيا، بل يحس نفسه محررا بصورة غامضة. انها توزع الموت والتضحية الخيالية على الكومبارس واللصوص والأعداء، ولاتنزلهما، أبدا، بالأبطال وتؤسطر المركز المماهي الذي تسود، فيه، الخاتمة السعيدة. وكذلك، فان قبلات السينما أو الاعلان التي صبغت بالروحية وشبقيتها السطحية تموّه نداءات الجنسية المرعبة. والثقافة الجماهيرية تهرب من الفشل، هذا الوجه الثاني للحياة، بعرض السعادة الاسطورية. وهي تهرب من الشعور بالعبث والنقد الراديكالي والنفي العاطفي.

ولاتلقى ميتولوجيا النشوة المعارضة الا في الأطراف الفنية والنقدية للثقافة الجماهيرية: ان مسرح تينيسي وليامز أو ارثر ميلر وأفلاما مثل «موت بائع متجول» أو «المغامرة الوحشية» للازلو بينيديك أو «أعطانا اليوم» لديتريك أو «لاجزاء على الأرض» لمارتن ريت أو أفلام برغمان وانتونيوني وفيليني تضع، في مركز رؤيتها، منطقة الظل: الفشل والتراجيديا (ومن

الممكن، فضلا عن ذلك، كما سنرى فيما بعد، أن تصبح موضوعات صعوبات السعادة الهامشية، اليوم، موضوعات مركزية).

* * *

من المؤكد ان كل ثقافة تسعى الى ضبط مسوخ العنف والجنس أو تمويهها. وكذلك تسعى كل ثقافة الى رقي الموت، سواء أكان ذلك بضم الفرد الى ترتيب يتجاوزه أم بوعده بعالم آخر شخصي. والثقافة الجماهيرية التي تعلي من شأن الفرد الخاص وتجهل العالم الآخر لاتستطيع الآأن تكبت الخلفية المؤسية أو الهاذية للحياة أو، بالطبع، للموت، وتمويهها والانتشاء بها.

الآأن الموت، وهو، دائما، عبث في نظر الفرد، يكتسب عبثية اضافية في الأزمنة الحاضرة: «لايمكن أن يكون هناك معنى للموت، بالنسبة للانسان المتمدن، لأن حياة المتمدن الفردية مغمورة بالتقدم واللامتناهي ولأنه لاينبغي لمثل هذه الحياة، بموجب معناها الضمني، أن يكون لها نهاية» (ماكس فيبر: نذر العالم). فالموت مكبوت، بهذه القوة، من جانب ميتولوجيا السعادة لأنه لامعنى له حقا. وكم هي قوية تلك الميتولوجيا، وكم هي هشة - ككل عقيدة. ان السعادة هي، فعلا، دين الفرد الحديث، المساوي في وهميته لكل الأديان. وليس لهذا الدين كهنة، فهو يعمل صناعيا. انه دين الأرض في العصر التقني، ومن هنا دنيويته الظاهرة، ولكن كل الأساطير التي تسقط مجددا من السماء محتدمة... انها تؤلف مايمكن أن نسميه، بالتعبير الصحيح، ايديولوجية الثقافة الجماهيرية أي ايديولوجية السعادة.

* * *

ولاشك في أنه لم تحدث قط، في تاريخ البشرية، دعوة الى السعادة في هذه الكثافة والحدة وفي هذه السذاجة والعمى في الوقت نفسه. ان السعادة، وهي لازمة حضارة، هي، أيضا، لازمة الثقافة الجماهيرية. وهذا

النموذج الأصلي الرئيسي، يحتوي، بصورة توفيقية، على الموضوعات التي فحصناها، موضوعات متناقضة، أحيانا، ومتكاملة غالبا. فالأولمبيون، في حدة حياتهم العاطفية وحريتهم في الحركة، بمثابة نماذج إسقاطية وتماهوية للسعادة. الا أنهم لايغطون كل أنواع التوق الى السعادة. فبعضها يعبر عن نفسه فوقهم، في شخصيات الأفلام الخيالية، ملوك الحرية الفعالة، وتحتهم في السعي الى ضمانات ضد كل الأخطار الى ضروب أمن دولة الرخاء والى رفاهية ليست قوة ولاغنى، بل يسر وطمأنينة. الا أن الموضوع الموحد المشترك الكبير هو موضوع الحياة الخاصة، الحاضر الخيري، الواقع الظواهري. والحب ـ هذا التواصل مع ذات أخرى غريبة عن ذات المرء، هذه الحدة العاطفية التي تنشيء السعادة ـ، وهو ليس «ماديا» فقط، هو، دون شك، أكثر موضوعات الثقافة الجماهيرية احتداما.



الفصل الرابع عشر
الحب

أصبح الحب الموضوع الحضاري للثقافة الجماهيرية. فهذه الأخيرة تظهره في المواقف التي لاينبغي، بصورة طبيعية، أن ينخرط فيها. فالمغامر وراعي البقر والشريف يصادفون، في الغابة العذراء والأحراج والصحراء وسهول الغرب الكبيرة، حب بطلة على وجهها مساحيق التجميل وجميلة. والصحافة، من جانبها، تستقطب الاهتمام الانساني على موضوع الحب. فكارثة فريجوس تعيدنا الى الحب مع المخطوبة الصغيرة التي كان يجب أن تتزوج في اليوم المشؤوم، وموت فوستوكوبي يردنا الى حبه للسيدة البيضاء ورحلة نيكيتا خروتشوف الى باريس تذكرنا بحبه لنينا. والحب، فيها، هو بالذات، ماينشيء الميتولوجيا الأميريةالحديثة: حب مرغريت لتاونسند ثم لتوني، حب اليزابت لفيليب، حب ثريا وفرح ديبا، حب باولا. والحب يغذي الميتولوجيا الأولمبية لأمثال بريجيت باردو وجاك شاربيه وآنيت فاديم وساشا ديستل وايف مونتان ومارلين مونرو وليز تايلور. والجرائم العاطفية تمثل، كالنجوم، على الصفحة الأولى، والحب يبرئ الزوجة المهجورة ويعفو عن الكهل الغيور عندما ينتقمان. وهذا الحب الذي يظهر في الأغنية والصورة والفيلم والمقابلة، الذي يصطنع ويكرر يبدو طبيعيا، بديهيا. ذلك أنه الموضوع المركزي للسعادة الحديثة.

لقد كان هناك، بالطبع، ظهور حضاري للحب في غزليات الحب والقصة المهذبة، في قصة القرن السابع عشر الخيالية، في المسرح البورجوازي لبداية القرن العشرين، ولكن خاصة الثقافة الجماهيرية هي تعميم هوس الحب في كل قطاعاتها.

وهذا التعميم يجعل من الحب النموذج الأصلي المسيطر في الثقافة الجماهيرية. فتقول احدى الشخصيات: «لسنا شيئاً على الاطلاق دون الحب ـ أيها الحب أنا أدين لك بأجمل أيام حياتي، كل شيء سواء بالنسبة الي منذ أن نكون متحابين». ان داليدا وبياف وبراستنر وآنكا وسيناترا ودين مارتن هم يوحنا المعمدان المبشر بالنبأ الطيب للأزمنة الحديثة التي تمثلها ليز تابلور وافا غاردنر وبريجيت باردو ومارلين مونرو.

ان خاصة الثقافة الجماهيرية هي استخلاص موضوعة للحب المبرر ذاتيا والمنتصر في الوقت نفسه. وتبرير الحب الذاتي يرجع الى بعيد في الماضي: فغزليات الحب تقيم الحب على نفسه بانشائها الحب الحقيقي خارج الزواج وتقيم، على هذا الحب، الهوس المشروع لحياة كاملة، لقد كان الحب الرومنطيقي يبرر نفسه في مبدئه الشاعري نفسه. ولكن الحب المهذب لم يكن يجرؤ على خرق الحاجز الجنسي. فانتصاره الروحي كان يحكم على الجسد بالهزيمة. فقد كان الحب الرومنطيقي «المركب الذي يتحطم على صخرة الحياة». وكان الزنى البورجوازي، بدوره، يتحطم على صخور الزواج الأكثر ركاكة. الآن الحب أصبح منتصرا، انطلاقا من الثلاثينات، مع الخاتمة السعيدة. وقد اجتازالحاجز الجنسي ليكتمل في وحدة للجسدين: انه يتغلب على حواجز الحياة ليكتمل في الزوجين، واصطدامه بالزواج أقل من تأسيسه له.

لم يكن الحب، في الخيالي القديم، باستثناء حكايات الجنيات، يستطيع أن يتجاوز، الانادرا، النزاعات الأساسية التي تعارضه بالأسرة والمجتمع. وأصبح باصطدامه مأسويا بالمحرمات الكبرى، هو نفسه، حتمية مؤسية تضع موضع المساءلة نظام الحياة نفسه: ومسرحية «الوسيد» هي التي تظهر فيها، بالنسبة للخيالي الغربي، أول اشارة تهدئة: فالحب يفلت من دارة التراجيديا الجهنمية ويستطيع أن يتغلب على منع الأب. وفيما بعد، سوف تظهر القصة الشعبية، كالقصة البورجوازية، باستمرار، تدفق الحب على كل

العقبات الاجتماعية: الزواج، الأسرة، الطبقة، العرق، الواجب، الوطن ألخ... في معركة مريبة قد يتحطم، فيها، الحب كما قد يخترق السدود في بعض الظروف، ولكن ذلك يتم دون أن يحدث انهيار معمم للسدود.

وكان موضوع الحب، حتى ظهور الثقافة الجماهيرية، يستنفد في النزاع المثلث بين الزوج والعشيق والمرأة، وكانت موضوعات الحب الشعبية تجرى بموجب نوع من لعبة الأوزة كان يدور الأمر، فيه، حول اجتياز عقبات واشراك من كل الأنواع (الغنى، الفقر، المرأة الفاسدة، المغوي الكريه، الأبوان العنيدان، حوادث الحمل غير الشرعية، الغيرة، سوء التفاهم). ان الثقافة الجماهيرية قد جعلت الحب يجتاز عقبة النزاعات المؤسية أو الميلودرامية وعقبة التبعيات دون أن تكون قد أبادت هذه الموضوعات التي مازال بعضها باقيا في المسرح والقصة البورجوازيين وبعضها الآخر في صحافة القلب، ولكنها أصبحت هامشية (بعضها يتصل، أساسا، بالمقاطعات السيكولوجية للنفس البورجوازية، وبعضها الآخر يتصل بأحلام القارئات اللواتي تقل أعمارهن عن ستة عشر عاما أو أحلام أقل الطبقات الشعبية حظوة). وخلافا، أيضا، للأفلام الأمريكية اللاتينية أو الآسيوية أو السوفياتية التي اما أن يطرح، فيها، الحب مسائل داخل الزواج واما أن يتوجب عليه الخضوع للقانون والواجب، فانّ السينما الغربية، وهي طليعة خيالية كثيفة، تجعل الحب يصب في البحر الحر لاكتمال الذات.

هكذا يظهر الحب في المجرى الخيالي الجديد. انه ليس حب الأميرة دوكليف أو ايما بوفاري الذي يتحطم على المؤسسات. وهو ليس الحب المندمج (في الأسرة) أو الحب المفكك الذي تكون نتيجته المحتومة الموت: تريستان وايزوت، روميو وجوليت. انه الأساس الذي أصبح ضروريا وواضحا لكل حياة شخصية.

وكان على الحب الخيالي، ليصل الى هذا الانتصار، أن يتجاوز تناقضاته الداخلية ويستبعد خمائره المفككة ويؤسطر توقه الخاص الى

اللامتناهي بصورة جديدة. وبالفعل، فإذا لم يعد الحب مندمجا، أو مفككا، فذلك لأنه أصبح عاملاً على التكامل وقد أصبح كذلك لأنه أصبح تركيبيا ينطوي، في داخله، على حوافز وقيم متناقضة.

ان التقليد الغربي للحب كان، ككل التقاليد التاريخية دون شك، انما بشكل أوضح من كل التقاليد الأخرى احتمالا، يطرح، منذ القرن الثالث عشر، التعارض بين الحب الجنسي وحب الروح. ولم يكن هذا التعارض يغطي، الا بصورة جزئية جدا، التعارض بين الحب والزواج: فقد عمق جذور استقطاب مزدوج بين موضوعات الروح - الشقيقة وموضوعات الامتلاك الجسدي. ورفع من شأن الموضوعات الروحية. وعانت الموضوعات الجنسية لعنة الخطيئة. ونلقى هذا التعارض في القصة الشعبية وفي سينما العقود الأولى: فهناك العذراء البريئة، من جهة، والمرأة الفاسدة أو المغوي الكريه من جهة أخرى. واعتبارا من الثلاثينات، حصل انحلال لكل الموضوعات العذرية والموضوعات غير النقية في الأخرى، أي تراجع للحب الروحي الخالص وكذلك للحب الجسدي لصالح نموذج تركيبي للحب روحي وجسدي معاً يرمز اليه بالقبلة على الفم، ولصالح نموذج تركيبي للعشيق والعشيقة يفيد من مكانتي المغوية أو المغوي الشبقيتين ولكنه يفيد، أيضا، من نقاء نفس البطلة والعذراء. فالانجذاب الجنسي وتقارب النفوس يندمجان في شعور كلي.

وليست القبلة على الفم بديلا لاتحاد الجسدين الذي تمنعه الرقابة فقط، بل هي، أيضا، اللقاء بين ايروس وبسيشه: فالنفس هي، في الميتولوجيات القديمة، مركز الروح. ومن جهة أخرى، فالفم هو الذي تتثبت عليه الجنسية الأولية المرتبطة بالامتصاص والتمثل. فالقبلة على الفم هي فعل استهلاك أدمي مزدوج، امتصاص للمادة الجسدية وتبادل للنفوس. انه تواصل واتصال بين بسيشه وايروس.

وكذلك، فان أبطال السينما الجدد يحملون، في ذواتهم، الكلية

التركيبية لايروس المتحد ببسيشه، في حين تتماوت العذراوات والمغويات، الفرسان الحماة والمغويين القبيحين.

وفي هذا الحب التركيبي، تنزع المرأة الى أن تظهر، في الوقت نفسه، كعشيقة ورفيقة وروح ـ شقيقة وامرأة ـ طفلة وامرأة ـ أم، وينزع الرجل الى أن يظهر كحام وهمي ضعيف وقوي. واستبعاد موضوعات الأسرة أو اشتهاء الأقارب المحرمين في السينما الغربية يقتضي دمجها الكامن في العلاقة بين العاشقين. وبعبارة أخرى، فان كلية الصلات العاطفية التي كانت موزعة، سابقا، في علاقات متعددة داخل الأسرة هي التي تنزع الى التركز في الزوجين.

فالزوجان ينبثقان، اذن، في السينما الغربية كحاملين لجملة القيم العاطفية: فالآباء والأبناء منفيون من أفق الفيلم أو مخفيون بالمعنى الحقيقي للكلمة. ونادرا ماتظهر الواجبات العامة والدولة والوطن والدين والحزب، أو تظهر كحتميات خارجية أو مسائل يمكن للحب أن يتغلب عليها. فالفيلم لقاء بين رجل وامرأة، وحيدين، غريبين عن بعضهما بعضا، ولكن ضرورة مطلقة ستربط بينهما. والشخصية المركزية والأساسية في الحب هي الزوجان. ولامعنى للأسرة المقبلة، أسرة الزواج التي تلمح اليها الخاتمة السعيدة، الا من حيث هي تكريس للزوجين. ومنذ ذلك الحين، يكون الحب شيئا أكثر من الحب بكثير. انه الأساس النووي للحياة حسب أخلاقية الفردية الخاصة. انه المغامرة التي تبرر الحياة. انه لقاء المرء بمصيره الخاص. فأن يحب المرء يعني أن يكون ذاته حقا، أن يتواصل حقا مع الآخر أن يعرف الكثافة والكمال.

وهذا الحب في «كلية» الحب الرومنطيقي، ولكن هذه الكلية قد عقلت. فلم تعد ذلك التوق اللامتناهي الذي يصطدم بواقع العالم ليتهدم فيه أو يهدمه: فالحاجة الى الخلود التي يحملها في ذاته لم تعد في حالة قطيعة مع عالم كل شيء فيه عابر، بل هي تندس في الخاتمة السعيدة كصورة ميتولوجية

متكاملة ومنشية. وبعبارة أخرى، فاذا كان حب الثقافة الجماهيرية قد خسر حدته المفككة كالحلولية اللامحدودة للحب الرومنطيقي، فانه حافظ على قيمته المطلقة والجامعة. وفيلم «الشاطئ الأخير» نموذجي من هذه الوجهة. فعندما تباد البشرية بتأثيرات اشعاع ذري، تبرهن النظرات الأخيرة المتبادلة بين آفا غاردنر و غريغوري بيك على أن الحب هو الذي يقاوم الفناء مقاومة قصوى، الذي يتحدى نهاية الأزمنة، الذي هو، فعلا، في قوة الموت. وفي هذا الفيلم الذي تطير، فيه، حمامة الحب فوق مياه العدم النهائي التي لاشكل لها، يكتمل اسطوريا، تاريخ الحب الغربي، أي التمجيد والتقديس الأقصيان للحب الدنيوي.

والحب النووي التركيبي، الكلي، كما يصوره خيالي الثقافة الجماهيرية، من طبيعة مزدوجة: فهو ميتولوجي بصورة عميقة، وهو واقعي بصورة عميقة أيضا. انه ميتولوجي بصورة عميقة لأنه يتجاوز كل الصرعات ويخفي اشتهاء المحرمات والجنسية والموت. وهو واقعي بصورة عميقة لأنه يقابل وقائع الحب الحديث المعاشة: فحب الزوجين ينزع، فعلا، الى أن يصبح أساس الزواج، والبكارة فقدت قيمتها فعلا، واللعنة التي كانت تنصب على الجنسية خفت فعلا، وتجري تناضحات بين الحب الروحي والحب الجسدي، وحواجز الطبقة والعرق والأسرة تبدي مقاومة للحب آلت الى الضعف فعلا، والحب يصبح قيمة للحياة متزايدة المركزية فعلا. فالسينما لاتقدم، اذن، صورة معكوسة للحياة العشقية بقدر ماتقدم انعكاسا مثاليا لها.

وهي، من جهة أخرى، من طبيعة الحب الواقعي المطبوع، بصورة عميقة، بالخيالي نفسها: فالكائن المحبوب موضوع اسقاطات عاطفية هي نفسها اسقاطات التأليه: فالنشوة والعبادة والحرارة هي من طبيعة المشاعر الدينية نفسها، انما على نطاق كائن فان. وطبيعة الحب المعاش نصف الخيالية تسمح بالري الدائم للخيالي من جانب الواقعي، وللواقعي من جانب الخيالي. ويجري ذلك الى حد أمكن، معه، أن يقال ان الحب لم يكن ليوجد لولا الأدب. ولكن أدبا كاملا لم يكن يمكن، بالمقابل، أن يوجد لولا الحاجة

الى الحب. فالحب هو ، اذن، بطبيعته نفسها، نقطة اللقاء بين الخيالي والواقعي. و يزيد في تعدد تناضحات الحب والخيالي والحب الواقعي وتبادلهما الاخصاب كون حب الثقافة الجماهيرية واقعيا (مماهيا) بصورة عميقة، فعلاً، وكون الحب الواقعي ميتولوجيا (اسقاطيا) بصورة عميقة، فعلا، وبعبارة أخرى، يستمد حب الثقافة الجماهيرية محتوياته من الحياة والحاجات الواقعية (الفردية الخاصة الحديثة) ويقدم لها نماذجه.

وبالفعل، فان موضوع الحب هو الذي تمارس، من خلاله، التأثيرات المباشرة للسينما. فأنواع السلوك العشقية للأفلام هي التي تنفذ، انطلاقا منها، سيرورات التماهي الى ضروب المحاكاة العملية. وكانت التحقيقات المنهجية الأولى لسوسيولوجيا السينما عام ١٩٣٠ («الأفلام والسلوك» لهربرت بلومر) قد بينت ان ممارسة المراهقين للحب (المغازلة التقبيل) شبه مقلدة عن تصرفات الأفلام العشقية. وتتوزع بقية التأثيرات في مستويات متعددة. فمن جهة أولى، تنمو صناعة التجميل والأغراء في ظل نظام النجوم (صناعة المساحيق، ماكس فاكتور، اليزابيت اردين، اختصاصيو المكياج في هوليوود). ومن جهة أخرى، يستثير أبطال الفيلم تقليد حركاتهم ومشيتهم، بل وطريقة لباسهم أيضا (عالجت هاتين النقطتين في الفصل المكرس للشبقية). وأخيرا، فان فكرة الضرورة المطلقة للمغامرة العشقية تفرض نفسها على الصعيد السيكولوجي.

هكذا يجري الاتصال بين الفيلم والحياة، بين الخيالي والواقعي: فالحاجة الى الحب التي تستشعر في الحياة تجد نماذجها ومرشديها وأمثلتها في الفيلم، وهذه الأخيرة ترتد على الحياة وتعطي الحب الحديث شكلا.

ولكن السينما ليست كل الثقافة الجماهيرية: فموضوعة الحب تسود، بصورة مختلفة، في القصص وحكايات صحافة القلب وفي بريد القلوب والوقائع المنوعة، وأخيرا في الأخبار المتصلة بالأولمبيين. الآن ما تجدر ملاحظته هو أن حب السينما الخيالي هو الناظم الكبير للموضوعات العشقية المتعددة.

ان صحافة القلب تسود، كما قلت، جزئيا، على المستوى الميلودرامي ـ الاسقاطي للسينما الصامتة والقصة الشعبية القديمة، في حين أن الصحافة الانثوية البوفارية («هي»، «ماري فرانس») لاتركز على الخيالي الواقعي فقط، بل على الممارسة الانثوية أيضا (نصائح حول الجمال والصحة والأزياء ألخ. . .). والنصائح العملية (لاسيما في بريد القلوب) بورجوازية صغيرة: فمصلحة البيت والأبناء والآباء ترجح على الحب، والنصائح الفاضلة والعاقلة تجهد في اسباغ الانضباط على الغراميات المشتتة أو العاملة على تشتيت الاتجاهات.

وفضلا عن ذلك، تبرز الوقائع المنوعة تجاوزات الحب ولاسيما الجريمة العاطفية. ونحن نشهد، دون شك، توضح اتجاه، في الصحافة كما لدى لجان محلفي محاكم الجنايات، الى تبرئة الجريمة التي تقترفها المرأة المخدوعة أو العشيقة المهجورة عندما تمارس على الخائن (قضية شوفالييه[1]). ولكننا نرى، أيضا، في واقع الخبر المنوع، ان حقوق الحب غير معترف بها كلها: فاذا قتلت عاشقة طفلها لتستطيع اللحاق بعشيقها، فانها تصبح سافلة. وبعبارة أخرى، يتخلص الحب المخدوع من الأثم في حين يبقى الحب الخادع مذنبا دائما.

ان هذا يثبت لنا أن الثقافة الجماهيرية تطرح أولوية الحب التركيبي (الروحي والجسدي) النووي والكلي، ولكنها لاتطرح أولوية الحب المجنون. ان الخيالي السينمائي يقع في محور التصور النووي للحب نفسه، في حين تتوزع في الأطراف الغراميات الميلودرامية المبالغة في لاواقعيتها و«النصائح» المفرطة في تعقلها وعواطف الوقائع المنوعة المتطرفة في جنونها.

---

١ - قضية شهيرة في فرنسا في الخمسينات خلاصتها أن زوجة وزير صحة سابق قتلت زوجها الذي هجرها وطفلها الى عشيقة في ظروف تعمد واضحة. وقد اعترفت بجريمتها وتخطيطها للقتل ولكنها حظيت بتعاطف الصحافة والجماهير معها فبرأتها لجنة المحلفين وخرجت بها الجماهير من المحكمة بمظاهرة فرح وابتهاج (المترجم).

فجملة الثقافة الجماهيرية تؤلف منظومة معقدة تثير وتلجم، معا، مبالغات الحب لصالح الحب النووي.

ولكن تطورات حديثة تضع موضع المساءلة موضوع الحب الوحيد اذا لم تسائل التصور النووي نفسه. فالاضطرابات في الحياة العشقية للأولمبيين تنزع، وهنا المفارقة، الى نزع الطابع الاسطوري عن حب السينما. فضروب عدم الاستقرار والقطيعة والطلاق لدى مثيلات مارتين كارول وريتا هايوارث واليزابيت تايلور وبريجيت باردو وثريا وفاديم ألخ. . . تصدع خاتمة السينما السعيدة وتفككها. والصحافة الكبرى تعكس هذا الانعدام المتزايد في الثبات الذي يقابل واقع المرحلة النهائية للحب نفسه: ذلك أن نسبية الحب تزيد مع رغبته في التوطد في المطلق: فالحب «الوحيد» يمسخ، منذ أن يصبح يوميا، ويمضي المرء، من جديد، الى السعي وراء الحب الوحيد. وتعدد حدوث الحب الوحيد يصبح سرطانا داخليا للحب يجرده من الأزلية. فالأولمبيون يعيدون، اذن، ادخال الحب في واقع الزمان ـ وفي واقع زماننا.

ولكن هذه الاعادة للغوص بالاسطورة في الواقع لاتصل، احتمالا، الى نواة الحب نفسها، لأن الحب المطلق يولد من جديد عندما يتصدع ويتماوت، وفي هذا التعاقب لأنواع الموت والولادات الجديدة ينبثق المطلق الحقيقي المختبئ تحت هذا المطلق: وهو ليس العشيق أو العشيقة بل السعي وراء الحب.

ان هذا السعي الدون جواني، في جزء منه، والتريستاني في جزء آخر الذي يريد اجراء التوارد بين ايروس ويسيشه يظهر الحركة المعقدة والعميقة للفردية الحديثة التي هي المحاولة اليائسة للتواصل مع الآخر ـ المشابه والغريب ـ محاولة الحصول على الاعتراف به واعترافه بالآخر، محاولة الضياع والتوطد في نظر ذات أخرى عاشقة، محاولة استعادة القيم العاطفية لاشتهاء المحرمات والأسرة والدين والغزو والرق على نطاق الزوجية، محاولة العيش الكثيف للمغامرة الخاصة الوحيدة للعالم البيروقراطي ـ وهو مايسمى، فعلا، في اللغة البورجوازية «مغامرة».

الفصل الخامس عشر
اعلاء شأن القيم الانثوية

ان الثقافة الجماهيرية وريثة الثقافة البورجوازية التي يقل اتصالها بالرجل عن الاتصال بالمرأة المتغذية بالقصص، المشرطة من جانب حضارة تخف، فيها، أكثر وجوه الشرط الانساني قسوة (الصراع من أجل الحياة ـ المنافسة ـ العنف الجسدي)، هذه الثقافة تتوجه بصورة طبيعية الى اعلاء شأن القيم الانثوية. ففي نصف قرن، عقب وجه فتاة الغلاف، في الولايات المتحدة، وجه الرائد البيوريتاني ورجل الأعمال الديناميكي.

هل نستطيع أن نرى في ذلك انعكاسا لسمة تطور معروفة جيدا: «تأنيث» الحضارات التي بلغت مستوى معينا من الرخاء أو الثروة، هذا «التفتح» الذي هو، من قبل، «انحطاط» لأنه «ارتخاء»؟

ان الموضوعات «الذكرية» (العدوان ـ المغامرة ـ الجريمة)، في داخل الثقافة الجماهيرية، اسقاطية. أما الموضوعات «الانثوية» (الحب ـ البيت ـ الرفاهية)، فهي مماهية.

الآ انه يجب أن نلاحظ أن النصيب «الذكري» ليس محلوما به فقط. انه يجد منافذ متزايدة وجديدة في قطاع لعبي هو قطاع الرياضة وضروب الترويح. وبالفعل، فانّ الرياضة هي ميدان الذكورية الذي تعيد فتحه وتطوره الثقافة الجماهيرية. ويجب أن نحتفظ بانتباه خاص، من بين مختلف الرياضات، للجودو الذي تصبح ممارسته شعبية، دون شك، لأنه يؤلف تقنية توكيد قاطع للذات.

ويجب، دون شك، حسبان حساب، أيضا، لانتشار الصيد (بما فيه

أنواع قنصية للصيد ـ الصيد بالرمح ـ الصيد تحت المياه)[١]. وعلى الرغم من أن الصيد يمارس قليلا من جانب سكان التجمعات الكبيرة ومن كونه موضوعا ثانويا في الثقافة الجماهيرية، فيجب أن لايعد مخلفا في طريق الزوال، بل محاولة لاستعادة القيم الذكورية.

ولكن صعيد اللعب هو الذي تجري، عليه، الرياضة والصيد والجودو صيانة القيم الذكورية أو بعثها. والأمر يدور بالتأكيد حول ممارسة، ولكنها ممارسة لعبية. فالممارسة الثقافية الحقيقية تتصل بالقيم «الانثوية»، الحب، الرفاهية، الرخاء.

ان الثقافة الجماهيرية مؤنثة ـ مذكرة، أي أننا نجد، في الأفلام والصحافة وبرامج الاذاعة والتلفزيون، محتويات ذات أهمية مذكرة كما نجد، فيها، محتويات ذات أهمية مؤنثة ـ وربما كانت الرياضة تسترعي الاهتمام المذكر أكثر من المؤنث، الا أنه لاتوجد قطاعات مذكرة نوعية في الثقافة الجماهيرية. فمحاولة اصدار صحيفة للرجال «ادم» معزولة ومحدودة. وبالمقابل، تطور، في الصحافة الكبرى، قطاع مؤنث مستقل عملاق ـ من الصحف المتجهة الى صغار الفتيات حتى اسبوعيات القلب.

وقد بلغ تيراج الصحافة الانثوية، في فرنسا، عشرة ملايين نسخة اسبوعية، ترتفع الى خمسة عشر مليونا في الاسبوع الذي تصدر فيه المجلات الشهرية. فهناك ستة ملايين للمجلات الانثوية (ماري ـ كلير، صدى الأزياء، هي، نساء اليوم، ماري ـ فرانس) وخمسة ملايين لصحافة القلب (نحن الاثنان، كونفيدانس، فسيتيفال) وثلاثة ملايين لمجلات الأزياء والحياكة والخياطة ألخ...

وهذه الصحافة الانثوية التي انبثقت، عام ١٩٢٧، مع «كونفيدانس» تضم اليها الأدب العاطفي الرخيص وصحافة الأزياء وصحافة الخياطة محولة اياها. وهي تتميز عن الصحافة الانثوية الهزيلة التي سبقتها (جريدة

١- بما فيه أيضا، دون شك، في صيد الفتيات، الاصطياد بتقنياته التعرضية العدوانية ـ المهذبة.

المرأة لريموند ماشار). فالانثوية تعقب النزعة النسائية. ويمكن أن نعود الى مقالة ميني غريغوار (مجلة «ايسبري» تموز ١٩٥٩) لتحليل موضوعات هذه الصحافة. وهذه الأخيرة هي، أساسا، القلب والأزياء والجمال والنصائح العملية، وأخيرا الثقافة (السينما، الأدب ألخ..). وفي حين يحتكر «القلب» صحافة القلب وتحتكر الأزياء مجلات الأزياء، فان المجلات الكبيرة (ماري ـ كلير، هي، نساء اليوم، صدى الأزياء) توازن بين هذه المركبات للأنثوية الحديثة (٢٥- ٤٠٪ للقلب، ٢٢- ٣٠٪ للأزياء والجمال، ١٣- ٣٠٪ للنصائح العملية، ٦- ٨٪ لوصفات المطبخ، ١٢- ٢٠٪ للثقافة). والموضوعان الكبيران للصحافة الانثوية، البيت والرخاء، من جهة، والاغراء والحب من جهة أخرى، هما، فعلا، الموضوعان الكبيران الماهيان في الثقافة الجماهيرية، ولكن الصحافة الأنثوية هي التي يتصل، فيها، هذان الموضوعان اتصالا وثيقا بالحياة العملية. فالنصائح والوصفات وباترونات الخياطة والعناوين الجيدة، وبريد القلوب توجه فن الحياة اليومي وترشده.

وليس ميدان تدبير المنزل هو، وحده، الذي يتطور في ظل الضبط الانثوي، من خلال الأبواب العملية للصحافة الانثوية (وكذلك للصحافة المذكرة ـ المؤنثة)، بل كل عالم الرخاء ـ الرفاهية الجديد.

وبصورة موازية لذلك، يتخذ فن الأغراء أهمية متزايدة في فن الحياة الجديد، فنحن معتادون على رؤية النساء المتبهرجات الحريصات على قوامهن، الخبيرات في الزينة والأزياء الى درجة ننسى، معها، ماذا يعني هذا المظهر. ان المومس لاتفعل شيئا خلاف المبالغة بالنداء المغري للمرأة السوية. فهذه الأخيرة تتجمل كما لو كان ذلك من أجل اثارة اشتهاء الرجل الدائم لها. وامرأة المدن الغربية الكبرى السوية هذه تبدو عاهرة في نظر نساء موسكو أو غوركي. فهولاء الأخيرات لم يدخلن (بعد) دارة الشبقية اليومية التي أدخلتها الثقافة الجماهيرية في أخلاقنا.

ان للمرأة النموذجية التي تطورها الثقافة الجماهيرية مظهر دمية الحب. فالاعلانات والنصائح مركزة، بدقة شديدة، على الصفات الجنسية الثانوية (الشعر، الصدر، الفم، العينان) وعلى الرموز الشبقية (الملابس الداخلية، الملابس، الحلي) وعلى مثل أعلى للجمال الرقيق، الرشيق، على الورك والردف والسيقان. والفم الدامي أبديا والوجه المبهرج طقسيا هما دعوة دائمة الى هذا الهذيان المقدس للحب الذي تضعفه، بالطبع، تعددية المثير اليومية.

ومن هنا، فوق ذلك، انطلاقة أبدية نحو الجديد ـ مساحيق جديدة، تسريحات جديدة، زينات جديدة ـ تقابل حاجة مزدوجة: حاجة اعادة الاثارة المعزية فعلا وحاجة توكيد الذات الفردي (الاختلاف عن الأخريات).

وهذا مايفسر دخول الأزياء الدارة الجماهيرية. فالأزياء تنزل من قمم الخياطة العليا لتشمل، سريعا، كل رموز الأغراء وبعض رموز المكانة (أزياء أشكال السيارات وأشكال أدوات المنزل الكهربائية ألخ..) وتهبط الأزياء من النخب نحو الجماهير الانثوية.

وأول محركات الأزياء هي، بالطبع، حاجة التغيير في حالتها الخالصة التي تولد من الملل مما سبقت رؤيته ومن جاذب الجديد. والمحرك الثاني للأزياء هو الرغبة في الأصالة الشخصية بتوكيد علامات الانتماء الى النخبة. ولكن هذه الحاجة الى الأصالة تتحرك منذ أن ينتشر الزي نحو عكسها: فالفريد يصبح، بتضاعفه، معيارا. وهذا هو الوقت الذي تتجدد، فيه، الأزياء ارستقراطيا في حين تنتشر ديمقراطيا. والثقافة الجماهيرية تلعب هذا الدور الرئيسي في الأزياء الحديثة: انها أداة التحويل الديمقراطي الفوري للارستقراطية: فهي تسمح للعموم بتقليد النخبة بأسرع ما يمكن. وهي تضع نفسها في خدمة الالتحاق التماهوي بكل الوسائل: صور موديلات الخياطة العليا نصائح عملية لتكييف زينة الأعوام السابقة مع الأسلوب الحديث، وصفات لتكييف صنع الثياب مع الخياطة العليا ألخ... والخياطة العليا تقاوم من جهتها: فهي تحيط اعداد المجموعات بالسرية وتمنع المصورين قبل التاريخ

المحدد وتلاحق المقلدين غير المرخصين . . . ولكنها تتكيف، في الوقت الذي تقاوم فيه، مع التيار بقدر ماتجد فيه مصلحتها: فاعلانات الصحافة الكبرى توسع دائرة تأثيرها، والبيوتات الكبرى تجد مصلحة في أن تمهر باسمها منتجات الجملة ونصف الجملة ذات الصبغة الشبقية (جوارب، عطورات ألخ . . .). وهكذا تجري الثقافة الجماهيرية ديالكتيكية بين التحويل الارستقراطي والتحويل الديمقراطي تقوم في كل المستويات لتقنن، في نهاية المطاف، في الجمهور الكبير، متع الفردية الارستقراطية المتفوقة. وتكشف الثقافة الجماهيرية، على صعيد الأزياء النسائية، وظيفتها الخاصة: فهي تسمح بالوصول الى النماذج «الأولمبية» الأصلية الكبيرة وتحمل مكانات الفردية العليا والأغراء. انها تسمح بالتماهي المحاكي. وهي تغذي، في الوقت نفسه، هوسا استهلاكيا (اللباس والحلي وأشياء المكانة) تتزايد أهميته كمحرض اقتصادي في المجتمعات الغربية.

ان البيت والرخاء والأزياء والشبقية هي القطاعات التي تكون، فيها، الثقافة الانثوية عملية أساسا. وبالمقابل ينتشر الخيالي في مجال القلب: القصص، الروايات المصورة، الروايات السينمائية ألخ . . . الا انه يجب أن نلاحظ، هنا، أن ثلاث مناطق ترتسم بوضوح في مملكة القلب: المنطقة الوصائية (بريد القلوب، المسائل العاطفية، اعلانات الزواج) أولاً، وهي منطقة تكون، فيها، مرشدات الانثويةمستشارات كبيرات مثل مارسيل سيفال وفرانسواز جيرو وهيلين لازارين وسيكولوجيون بثلاث نجوم مثل اندريه موروا ودكاترة في مادة «جولييت» مثل جان دوشيه.

وهناك، أيضا، منطقة الواقع والواقعية المصطبغان بالروائية التي تشمل الروايات والقصص والتراجم الغرامية للشخصيات الشهيرة والأخبار المنسوجة عن حياة الأولمبيين (الدارة الايرانية لغراميات الشاه، دارة باكنغهام الانكلوسكسونية ودارة بلاط بلجيكا ألخ . . . .).

وأخيرا، هناك منطقة الروايات المصورة والروايات السينمائية في

صحافة القلب. ونحن نلقى، في هذه المسلسلات المصورة، الموضوعات القديمة للقصة الشعبية في القرن التاسع عشر، مع اليتيمات والقصور وسر الولادة وضروب سوء التفاهم المروعة والمكرة المخادعين والقلوب النقية.
ويبدو النمو الخارق لصحافة القلب منذ خمسة عشر عاما (خمسة ملايين نسخة اسبوعيا) مناقضا لفرضيتنا الأساسية. الا أنه ينبغي أن نرى أن هذه الصحافة انتشرت في أكثر الطبقات شعبية وصبيانية من الجمهور النسائي، الطبقات التي تكيفت مع النماذج «الاسقاطية» القديمة للخيالي العشقي. وفوق ذلك، فان صحافة القلب في تراجع، الآن، بالقياس مع المجلات الكبرى (ستة ملايين نسخة) التي تسود فيها النماذج التماهوية. وهي تتطور ببطء في اتجاه الحداثة التماهوية متجهة الى أن تستبدل بأصحاب قصور المسلسلات وارستقراطييها وراعياتها أولمبيين حديثين (أبطال الرياضة، الطيارين - المغنيات والنجمات ألخ...) أو مهندسين وأطباء ومديري مشروعات. وأخيرا، فاذا كانت تغذي أحلاما مستحيلة، فمن خلال هذه الأحلام المستحيلة تشيد بالحب كقيمة عليا للوجود.

فالصحافة الانثوية تقدم، اذن، العالم المصغر لقيم الثقافة الجماهيرية العملية الأساسية. توطيد الفردية الخاصة، الرخاء الحب، السعادة. ذلك أن هذه القيم الأساسية هي، فعلاً، قيم سماتها المسيطرة انثوية. وهذا العالم المصغر هو، فوق ذلك، أكثر نوى الثقافة الجماهيرية فعالية بتحريضها الكثيف على التقليد والاستهلاك والسلوك.

وتنمو الموضوعات الانثوية الرئيسية، كذلك، في جملة الثقافة الجماهيرية: فالصحافة غير الانثوية ليست ذكرية، انها انثوية - ذكرية، وتضم كل موضوعات الصحافة الانثوية (الأزياء، القلب، النصائح العملية، الحياة المصطبغة بالروائية ألخ...). ولكن رجحان الأنثوية يتجلى في ظاهرة فتاة الغلاف. فيسيطر وجه امرأة على غلاف المجلات انثوية كانت أم غير انثوية.

وفتيان الغلاف نادرون في الصحافة الانثوية كما في «باري ماتش» أو «جور دو فرانس» ألخ. . . من الصحافة الانثوية.

وهناك تفسير واحد ممكن. فاذا كان وجه المرأة، لاوجه الرجل، يسود المجلة النسائية، فذلك لأن الأساسي فيها النموذج التماهوي للمرأة المغرية وليس لموضوع الاغراء. واذا كانت المرأة تكسف الرجل في صحافة المجلات الكبرى أيضا، فذلك لأنها فيها، أيضا، ذات مماهية بالنسبة للقارئات، في حين تبدو موضوع رغبة بالنسبة للقراء. وهذا التطابق بين المرأة الذات والمرأة الموضوع يؤمن هيمنة الوجه الانثوي. انها سيادة القيم الانثوية داخل الثقافة وليست، فقط، سيادة المرأة الذات ـ الموضوع. فلا يوجد نموذج تماهوي يفرض نفسه بصورة منافسة.

ولا يكفي أن نتحقق من اعلاء شأن القيم الانثوية. فيجب، أيضا، فحص النموذج الأصلي للمرأة الحديثة. انها امرأة محررة بالتأكيد، ولكن تحررها لم يخفف من الوظيفتين الاغرائية والمنزلية للمرأة البورجوازية. فلا يتم تحرير المرأة بالارتقاء الاجتماعي (دخول المهن الذكرية، الحصول على الحقوق السياسية ألخ. . .) فقط، بل بالتشبيق وتحويل الأعباء المنزلية الى ضبط كهربائي منزلي أيضا.

ونموذج المرأة الحديثة يوفق بين ثلاثة مقتضيات: الاغراء، الحب، العيش المريح. وهناك، بالتأكيد، نزاع بين البيت والحب. وقد يحل الطلاق أو المغامرة الغرامية السرية التناقض أو يخفيانه.

ولكن أعجب تركيب هو ذاك الذي يجري بين الشبقية والقلب: وقد كان ناتان ليتس ومارتا ولغنشتاين أول من تعرّف في جيلدا التي أعادت تجسيدها، منذ ذلك الحين، نجمات كبيرات تعاقبن على الدور بعد ريتا هايوارث، على نموذج انثوي أصيل سمياه «الفتاة السيئة الطيبة». ان لهذه الفتاة مظهر العاهرة أو المغوية، ولكن الفيلم يكشف لنا عن أن لها نفسا طاهرة وقلبا لايسعى الا وراء الحب الكبير. وبالفعل، فان «العذراء» و «المغوية»

الكلاسيكيتين قد زالتا لصالح متحولات متنوعة للفتاة السيئة الطيبة التي ورثت التشبيق، تشبيق المغوية الكثيف ونقاء العذراء. وهذه الصورة السينمائية هي التمثيل المصعد للمرأة الحديثة: المبهرجة والمزينة على صورة دمية حب، ولكنها تسعى وراء الحب الكبير والحنان والسعادة.

وربما دار الأمر حول ثورة في ميدان الانثوية. لقد مضت الثقافة المسيحية الى أقصى حد بالتعارض بين موضوع المرأة الأم أو الأخت وموضوع الجنسية. فقد كانت العذراء المثل الأعلى للعاطفة العشقية في حين كانت المومس تجسيد الجنسية. وبالطبع فان التلاقيات السرية، الخفية، لم تتوقف بين هذين الموضوعين المتنازعين. والضعف التدريجي للمحرمات الجنسية الكبرى يجب أن يسمح بالتوفيق، الظاهر على الأقل، بينهما، تحت راية الثقافة الجماهيرية، في نموذج امرأة، كانت ايما بوفاري تجسيده التعس، يركب بين فضائل العذراء ومزايا المومس.

ان ماتنصب عليه المحاولة في اطار الحياة البورجوازية الصغيرة هو المصالحة بين مرغريت وهيلين طروادة: فمرغريت التي تزينت بزي هيلين طروادة، يفضل ماكس فاكتور ومدام اكسبريس، تزين منزلها وتحضر الوجبات دون أن تكف عن الحلم بفاوست الكبير.

وفي الوقت نفسه يتأنث الرجل: انه أكثر عاطفية وحنانا وضعفا. فيعقب الأب المستبد الأب «الأمي»، ويعقب الزوج ـ الرئيس الرفيق، ويعقب العشيق المصمم الضعيف الارادة. وعلى العكس من ذلك، يذكّر لنا التحرر بعض أنواع السلوك الانثوية: فتقرير المصير السوسيولوجي الذي تحصل عليه المرأة يصبح تقريرا سيكولوجيا للمصير. وتحت المظاهر الانثوية تطفو التصرفات المستقلة والارادية.

وهنا، أيضا، أظهرت السينما الأمريكية النموذج المصعّد للفتاة الذكرية ـ الانثوية، وناتان ليتس ومارتا ولغنشتاين هما، أيضا، اللذان استخلصا

صفاتها. انهما لم يبالغا في الأهمية الرمزية لمشهد «أعندك أم ليس عندك» حين تسأل لورين باكال همفري بوغارت: «هل لديك نار؟». فمن خلال فعل التحرير التبغي الصغير هذا تفتتح المرأة ممارسة الحب الخاصة بها. انها هي التي تدعو الرجل صراحة الى الحب. والسينما ضاعفت هذه المشاهد: فالمرأة تتخذ مبادرة القبلة أو عبارة «أحبك». ويوجد نموذج للمرأة التي قررت مصيرها في السلوك العشقي اكتماله الحالي لدى بطلة «هيروشيما حبي». وهذا الانقلاب للأدوار التي تتولى، فيه، المرأة القرار والذي يبدو، فيه، الرجل، بشكل طريف، في موقع الدفاع قد استجر عددا كبيرا من الملاحظات التحليلية. فربما كان تقهقر الذكورية هذا عميقا.

وهكذا، فانّ الأمر لايقتصر على كون القيم الانثوية تتجسد وتصبح اجرائية في المجتمع، في حين تهرب القيم الذكورية الى الأحلام أو تنجز في الرياضات والألعاب، بل أن نموذجا للمرأة يرتسم ويفرض نفسه، مماثلا لالاهات اسيا الصغرى العذراوات والعاهرات، المصحوبة بقرينها الذكر، بعشيقها التابع. ويبقى الرجل، هو أيضاً، صورة مثالية، ذكورية وحنون معا، حامية ومحمية، ولكنه لم يعد الصورة المسيطرة. فجنس حضارتنا مطبوع بالهورمون الانثوي. وفي نهاية مغامرة فاوست الغربي يرتفع نشيد الأزلي الانثوي.

* * *

الفصل السادس عشر
الشباب

في الرهط القديم، تمتلك الشيخوخة سلطة الحكمة. والانتقال الى حالة الرشد تتم وفق طقوس تضمن موتا حقيقيا للطفولة وولادة للرجولة. ومع تطور الحضارات تتدنى سلطة الشيوخ ويتباطأ الوصول الى الرشد. فلا وجود لقطيعة ممزقة بين الطفولة وعمر الرجال. والشرنقة الأسرية تحيط بحمايتها الدافئة تكوّن الفرد لزمن طويل، ووداع مملكة الأم لا يكتمل الا بالموت.

ان نموذج الرجل الذي يفرض نفسه في المجتمعات التاريخية هو الرجل الراشد. ولكن هذا الرجل ينافس، في العالم المعاصر، في برهات الأزمات، من جانب الرجل الشاب، بل من جانب الفتى. فسان جوست وروبسبيير هما بطلان مراهقان، تقريبا، لأول ثورة كبيرة في الأزمنة الحديثة: ومنذ ذلك الحين، فان الأجيال الفتية هي التي كانت في مقدمة الحركات الثورية: ١٨٣٠ و ١٨٤٨، ١٨٧١ في فرنسا، ثم أكتوبر ١٩١٧ واكتوبر البولوني وثورة ١٩٥٦ المجرية وثورة ١٩٥٤ الجزائرية ألخ... وعلى العكس من ذلك، فان الردات الرجعية الكبرى تقوم تحت راية صور أبوية، بل هرمة، مثل هندنبورغ في ألمانيا وبيتان في فرنسا.

وكل اندفاعة فتوية تقابل تسارعا في التاريخ: ولكن الأساسي، بصورة أوسع، في مجتمع ذي تطور سريع، ولاسيما في حضارة ذات صيرورة متسارعة كحضارتنا، لم يعد الخبرة المتراكمة بل الالتحاق بالحركة. فتجربة القدامى تصبح ثرثرة لامعنى لها، متقادمة. و«حكمة الشيوخ» تتحول الى هراء. فلم تعد هناك حكمة.

ان جملة المجتمع مجروفة الى حركة انهاء حكم الشيوخ. و«تجديد شباب الملاكات» (وزراء شباب، تقنيون شباب، جامعيون شباب) يعبر عن حركة عامة. إن عمر الارتقاء الاجتماعي الذي يتوقف، عنده، التسامح المنذور لـ«الفتى» يبدأ في الولايات المتحدة والاتحاد السوفياتي في عمر الثلاثين، وهذا التجديد للشباب يرتسم في فرنسا على الرغم من أن سلك الحكام الشيوخ يقاومه بعناد. وهذا الصعود العالمي للشباب في السلالم يقابل الخفض العالمي من قيمة الشيخوخة. وليس الأمر، فقط، ان الشيخوخة لم تعد خبرة فاعلة ـ فقدامى ١٩١٤-١٩١٨ لايستطيعون أن يعلموا مقاتلي المقاومة شيئا، وهؤلاء الأخيرون، بدورهم، لم يعودوا مسموعي الكلمة من جانب شباب ١٩٦٠- ولكنها لاتستطيع، أيضا، قبول القيم التي تفرض نفسها بصورة متزايدة: الحب، اللعب، الحاضر. فالشيخوخة تصبح مايشبه أن تكون منفصلة عن المجرى الواقعي للحياة ومستبعدة منه. انها عالم المتهالكين. لقد كانت، في السابق، وصائبة، وهي، اليوم، مايحميه تقاعد الشيوخ.

يقابل هذا الانهاء لحكم الشيوخ ادخال لحكم الفتيان: فاذا كانت ثورة١٧٨٩ تشير الى شروق شمس الفتوة السياسة، فان «آلام فرتر» تعلن، منذ عام ١٧٧٧، شروق شمس الفتوة الثقافية. وتجرى الاندفاعة المزدوجة السياسية والثقافية، معا أحيانا، وبالتناوب أحيانا أخرى. فالرومنطيقية حركة حماسة وتحرر من السحر فتبين تعقب انهيار العالم القديم وتعلن عن طموحات الانسان الجديد.. وأجرى هيغل الشاب وماركس الشاب، من جانبهما، الثورة العقلية للانسان الملتحق بصيرورة العالم. فالاله الأب يحتضر.

وفي فرنسا، بعد الاستعادة البيتانية العابرة للقيم الهرمة، كان ظهور امثال شابان ـ دلماس وكريغل ـ فالريمون وميتران وجوانفيل وهيرفيه،

عام١٩٤٤ ، على المسرح السياسي. والثقافة الجماهيرية هي التي تتجلى، فيها، بعد عودة نسبية الى شيخوخة السياسة، حركة «الموجة الجديدة» منذ عام١٩٥٠ . ويجري اعلاء لشأن الفتوة في الأدب، مع فرانسواز ساغان وفرانسواز ماليه ـ جوريس، والأغنية مع ألفيس بريستلي وبول آنكا وبراندلي، والرسم مع برنار بوفيه، والخياطة مع ايف سان لوران، وخاصة في السينما مع فاديم و مال وتروفو وشابرول وغودار.

بل ويمكن، أيضا، أن نتساءل عما اذا لم يصبح تعارض الأجيال، في برهة معينة، أحد التعارضات الأساسية في الحياة الاجتماعية: ألا يوجد فرق، في اللغة والموقف حيال الحياة، بين العامل الشاب والعامل المسن أكبر من الفرق بين هذا العامل الشاب والطالب، ألا يشترك هذان الأخيران في قيم الثقافة الجماهيرية الأساسية نفسها، في طموحات الشباب نفسها بالقياس مع مجمل المسنين؟

* * *

لقد شقت قصة تورغنيف «آباء وأبناء» وقصة جيد «أيتها الأسرة أنا أكرهك» سيرورة تؤدي، اليوم، الى بداية نهاية الآباء. فالأسرة الكبيرة القائمة على سلطة الأب ـ الرئيس تركت مكانها للبيت المحدود، القائم على الزوجين. وتحرر المرأة والارتقاء المعمم للقيم الانثوية انزلا العاهل المذكر عن عرشه. وهذا الأخير يقبل، فوق ذلك، دوره الجديد. فالآباء الجدد غير قادرين، احتمالا، على اقامة سلطة لايؤمنون بها. فلم يعد لديهم محرمات يفرضون احترامها ولابكارة للبنات يحافظون عليها ولاعبادة للأجداد أو للأخلاقية الأبوية ينقلونها الى الصبيان. انهم آباء «أميون»، «رفاق» ودودون. وقد قل وجوب صراع الابن مع أبيه ليصبح راشدا، ولكن عملية التماهي مع أبيه أصبحت أصعب. فهناك تماوت للصورة الأبوية.

لم يعد الأب يحدد، جذريا، عقدة الاسقاط والتماهي الشجية هذه، هذا الصراع المصنوع من التمرد والاعجاب، من رفض التقليد والتقليد، التي

كان يجري، من خلالها، تغير الطفل الى راشد. ان «أيتها الأسرة أنا اكرهك» تفقد معناها في هذا العصر الذي يقول، فيه، فاديم: «ان الصبيان والبنات لايتخبطون ضد أخلاقية آبائهم أو أخلاقية المجتمع بل يجهلونها بكل بساطة» (الفنون، ١٢ آذار، ١٩٥٩).

ومع ذلك، وبموجب قاعدة انسانية تريد أن يثير كل تيار تياره المعاكس، يجري الاحساس بغياب الأب كفراغ - قلق - ملل . . . ولاشك في أن هناك نداء لاشعوريا موجها الى «الأب المثالي» المستبد مع كونه انسانيا الذي افتقرت اليه الضحايا المتزايدة العدد لأب مفرط في انسانيته. وربما تعبر شعبية غابان بين الفتيان عن نداء موجه الى أب مثالي خيالي. فغابان، البطريرك البورجوازي («الأسر الكبيرة») والبروليتاري (زقاق البراري)، وغابان مفوض الشرطة («ميغريه») أو رجل العصابات (لاتمسوا غريسبي) هو، دائما، الفحل القديم الذي يتمتع بالقوة الحقيقية ولكنه الذي يفهم كل شيء.

والأم العاملة، الأم الصبية أبدا التي تريد أن تعيش حياتها لأطول فترة ممكنة، فقدت، بدورها، شيئا من حضورها الحصاري والمحيطي بالنسبة للطفل. ولاشك، هنا أيضا، في أن الافتقار المستشعر بشكل مبهم الى أم «كلية» يفسر السعي المراهق الى تواصل، الى ايمان، الى كنيسة أو الى عشيرة. (ان تقهقر صورة الأب والأم يجري لصالح سلطات أبوية - أمية كبرى، كالأمة التي هي حكم - أب ووطن أم والكنيسة، بل والحزب، من جهة، ولصالح نماذج الثقافة الجماهيرية، كما سنرى من جهة أخرى).

ان أبناء العصر الجديد المدللين من جانب آبائهم كما لم يدللوا قط لايلقون في هذا الأمر، مع ذلك، صورة الأم السيادة الحانية وصورة الأب السلطة الناظمة. ان هاتين الصورتين اللتين سادتا في الأديان والأساطير تتبددان في الخيالي الحديث.

لقد كانت الموضوعة الأساسية لأوديب الذي يقتل أباه ليتولى دوره ويتزوج أمه، دون شك، الانبثاق النموذجي للمسألة العميقة للانسان الذي يعمل على اكتساب هويته الخاصة. ولكن، أما يزال هناك، اليوم، أب ملك يقتل لانتزاع سيفه منه والتماهي معه؟ والبرهة التي يدخل، فيها، الموقف الأوديبي مرحلة الانحطاط هي التي أمكن فيها، أخيرا، التعرف على التابو وكشفه وتدنيسه على يد التحليل النفسي... لقد قرع هذا الأخير أجراس السر المقدس.

لقد طبع هوس الآباء الخيالي بطابعه حتى هذه العقود الأخيرة. فالأسرة، من التراجيديا القديمة الى القصة الشعبية، هي مكان التمزقات الوجودية (الآباء والأبناء، الحموات والأصهار، الثأر). ووجدت الميلودراما محركاتها في سر الولادة (الطفل المهجور، المسروق) أو زوج الأم وزوجة الأب.

ولكن هذه العلاقة الخيالية بين الابن والأب، وبين الأبناء والآباء بصورة أوسع، تتبع، على طريقتها، التطور الواقعي اعتبارا من القرن السادس عشر. وفي القرنين السادس عشر ـ السابع عشر، افتتحت مسرحيتا «هامليت» و «الوسيد» ثغرة في الطاعة غير المشروطة للأب. فهاملت يتردد في اطاعة الالحاح الانتقامي لأبيه. وهو لايقبل، اطلاقا، منطق الثأر العائلي العنيد، فهو بالغ الانشغال بمسألته الخاصة. وفي هذا التردد، تتسرب الحداثة، أي الثغرة في التماهي مع الأب. ولا ينجز هاملت الفعل المماهي الا في آخر لحظة.

ويبقى، رودريغ، في «الوسيد»، بالتأكيد، وفيا للطلب الأبوي ويكبت المطلب العشقي. الا أنه يسمح لشيمين، بالقانون الجديد الذي يرمز اليه الملك، بأن تنسى الثأر. فالحداثة تنتصر هذه المرة: ففوق الأب، هناك الملك (أي الواجب الوطني)، من جهة، والحب من جهة أخرى.

وسوف يصبح الحب، بالتدريج، منتصرا. وسوف تبقى، بالتأكيد،

في القرن العشرين، ميلودرامات وتراجيديات عائلية يضيع، فيها، الآباء والأبناء ويبحثون عن بعضهم بعضا ويتمزقون ويسحق، فيها، قانون الأسرة الحب العاجز. ولكن الحب سوف يشهد الاعتراف بحقوقه السامية بصورة متزايدة. وسوف يمحي الآباء، مع صعود الثقافة الجماهيرية، حتى الاختفاء من الأفق الخيالي.

وسوف تفرض المسلسلات المصورة والأفلام الأمريكية سيادة البطل الذي لاأسرة له. وهو موضوع بطولي بامتياز ـ فالأبطال الميتولوجيون يتامى آلهة وأبناء غير شرعيين لهم كيروميثوس وهرقل. ولكنه موضوع حديث من حيث اننا اذا كنا لانعرف شيئا عن آباء الأبطال، فليس ذلك لأن هناك سرا في الولادة، بل لأنه يجري تجاهل هذا التحديد ببساطة. ان رجلا وامرأة وحيدين في الحياة يلتقيان أو يواجهان القدر.

ان في الثقافة الجماهيرية منطقة مركزية يزول، فيها، موضوع الآباء. وعدم رؤية الآباء هو الموضوع ذو الدلالة في السينما الأمريكية على الرغم من أن هناك قطاعات تظهر، فيها، الأسرة كموضوع مسكر (أسرة هاردي) أو فودفيلي (لن تأخذه معك) ومن أن هناك القطاع الهامشي للأب أو الأم الساقطين (موت بائع متجول، شرقي عدن، فورة الحياة).

* * *

لقد أصبح الشيخ الحكيم الشيخ البسيط المتقاعد. والرجل الناضج أصبح المتداعي. ويمحي الأب الساقط أو الصديق الذئب والمادي في الخيالي السينمائي. ان المرأة موجودة في كل مكان ولكن الأم الحانية زالت.

وتهرب النماذج التماهوية والوظائف الوصائية من الأسرة والرجل الناضج، معا، للتحول الى مكان آخر: فالأولمبيون البشريون وأبطال الثقافة الجماهيرية الخياليون يستولون على وظائف تؤديها، تقليديا، الأسرة والأسلاف.

والنموذج الجديد هو الانسان الساعي الى تحقيق ذاته من خلال الحب

والرخاء والحياة الخاصة. انه الرجل والمرأة اللذان لايريدان أن يشيخا، اللذان يريدان أن يبقيا، دائما، فتيين وأن يتحابا ويستمتعا بالحاضر دائما.

* * *

وهكذا، فإن موضوع الشباب لايتصل بالشباب فقط بل، أيضا، بالذين يشيخون. انّ هؤلاء لايتهيئون للهرم، بل يناضلون، على العكس من ذلك، ليبقوا شبابا.

لم تكن النجمات يتجاوزن قط، الخامسة والعشرين، في الثلاثينات، ولم يكن النجوم الذكور يتجاوزون الثامنة والعشرين أو الثلاثين في ذلك الحين. وبعد هذه المرحلة، كان الطرفان منذورين للتماوت السينمائي.

ومنذ الحرب، تراجعت حدود العمر. فهناك، منذ ذلك الحين، نجوم فعالون تجاوزوا الخمسين مثل مارلين ديتريش وجوان كراوفورد وغاري كوبر وكلارك غيبل. ولايعني ذلك أن الشباب توقف عن أن يكون مطلبا للسينما، بل يعني أن عمر الشيخوخة قد تراجع. فالفتى الأول يستمر، دائما، فتى أولا. وهؤلاء الممثلون يكبرون زمنيا، ولكنهم يبقون، جسدياً وسيكولوجياً، شبابا، أي نشيطين ومغامرين وعشاقاً في الخمسين، وحتى في الستين يبقون فحولا، وسيمين، أقوياء، ملوحين بالشمس، مختلفين جدا عن مغني الأوبرا المتكرشين في الستين الذين يمثلون «روميو و جولييت».

ان غاري كوبر لم يتحول الى شيخ جميل. وهو، في أسوأ الأحوال، الشيخ الجميل الذي يغري الفتيات الصغيرات في عمر الزهور. لقد مات شابا.

منذ قرن، كان تفتح امرأة عمر الثلاثين خريفيا فعلا. وكان رجل الأربعين يعيش مغامرته الأخيرة تعذبه شياطين الظهر. ولكن اقصاء زمن الأفول تسارع، فجأة، مع صناعة تجديد الشباب. وهذه الأخيرة، المولودة من الماكياج الهوليوودي لم تعد، فقط، فن تمويه الكبر، بل هي تصحح أذى السنين: فالجراحة التجميلية والتدليكات والمواد ذات الأساس الجيني

والعصارات المنشطة تصون مظاهر الشباب أو تبعثها حية، أو تمضي حتى الى تجديد شباب الأنسجة فعلا. وفي الوقت نفسه، تبقى كل العواطف التي تقابل الشباب، ولاسيما الحب، نشيطة.

وتجديد الشباب هو الذي يتحول، الآن، ديمقراطيا ضمن خط الأولمبيين: الحمامات والسونا للرجال ومعاهد التجميل للنساء. وقد ولد فن جديد هو فن التجميل. وهو ينتشر، الآن، في الأحياء والمدن الصغيرة. انه يجلب الشباب والجمال معا. وربما كان الفن يبشر بماء الشباب الذي سيعرف كيف يحولنا الى أولمبيين حقيقيين.

وفي انتظار ذلك، يحيط الثالوث الجديد- الحب والجمال والشباب- بهالة النموذج الجديد: الراشد الفتي في سن الثلاثين والأربعين والخمسين والستين، ومابعد ذلك قريبا، دون شك، حتى أبواب الموت، مع قلق الموت الذي يبرز حمّاه في الحاضر.

* * *

لقد خفضت قيمة الشيخوخة. والعمر الراشد يتفتين والشباب لم يعد، من جهته، الشباب حقا: انه المراهقة. فالمراهقة تبرز كطبقة عمرية في حضارة القرن العشرين.

وقد كانت المجتمعات القديمة تجري، بطقوس التأهيل، الانتقال الفجائي من الطفولة الى عمر الرجل: والمؤهل كان يتخذ مكانا في مجتمع الراشدين سواء أكان في الثانية عشرة أم الرابعة عشرة أو السادسة عشرة من عمره. واذا كانت قد وجدت، دائما، في برهة التطور الصبياني، مركبات مراهقة تقابل البلوغ أو الاندماج الاجتماعي في العالم الراشد، فان المراهقة، من حيث هي كذلك، لاتظهر الآحين يفقد طقس التأهيل الاجتماعي مزيته الاجرائيةويتماوت أو يزول. فالمراهقة هي، فعلا، عمر السعي الفردي وراء التأهيل، الانتقال المعذب من طفولة لم تنته بعد الى نضج لم يتم، بعد، النهوض به، مرحلة قبل اجتماعية (تعلم- دراسات) وتنشئة اجتماعية (عمل

ـ حقوق مدنية) . وتظهر الخطوط الأولى للمراهقة، في العصر القديم، مع الفتى الاثيني، وخاصة مع السيبيادس، ذلك المتزيي بالقميص الأسود التاريخي، جيمس دين الاتيكي الذي كان قد حطم، ليلا، التماثيل المقدسة واستقل السفينة الى المغامرة الصقلية. ولكن القلق المراهق يبدو غائبا عن دافنيس وكلوي، كما سيكون غائبا عن روميو وجولييت، الأطفال الذين تحابوا كراشدين (اذ يتحاب العشاق الراشدون كالأطفال).

وكذلك، فان الأميرة دوكليف امرأة عمر مراهق، و ليست مراهقة. يجب أن ننتظر طفل «زواج فيغارو» والفتى فيرتر من أجل أن تتجسد شخصية جديدة حقا، مترددة، غير مستقرة، متناقضة، ليست طفلا، من جهة، وراشدا من الجهة الأخرى، بل هي تركب بين امكانات العمرين في حالة اضطراب. ومنذ ذلك الحين، سوف تعبر المراهقة عن نفسها مباشرة وتحمل الى الشعر بعده الحديث: فشيلي ونوفاليس ورامبو يعبرون عن أسرار المراهقة. ولم يكن جوهر الحياة البشرية قط، ولم تكن حقائقها العميقة، قط، منذ (أفكار) باسكال و(اعترافات) روسو، ذلك المراهق المتأخر، مصوغة الى هذه الدرجة ـ مصوغة بشكل مبهم مثل كل الحقائق العميقة. انّ هؤلاء المراهقين محروقون بنارهم الداخلية أو مصعوقون من جانب الحياة. ورسالتهم تكشف لنا عن أن المراهقة هي التي تتركز فيها، فعلا، كل الحقائق التي تتبعثر خلال مسيرة الانسان.

ان «الشخصية» الاجتماعية لم تتبلور، بعد، في المراهقة: فالأدوار لم تتصلب، بعد، الى أقنعة على الوجوه، والمراهق يبحث عن نفسه وعن الشرط الراشد، ومن هنا يحدث تناقض أول وأساسي بين البحث عن المصداقية والبحث عن التكامل في المجتمع. ويرتبط بهذا البحث المزدوج البحث عن «الحياة الحقيقية». وكل شيء في هذا البحث محتدم: الريبية والحماسات.

والحاجة الى الحقيقة، فيها، ملحة. و«قيم الاخلاص» تفوق «قيم

الولاء». وتعبر بريجيت باردو، بطريقتها، عن هذه الأخلاقية المراهقة: فردا على سؤال يقول: «ماهي الصفات التي تطلبينها من الرجل في الحياة؟» أجابت قائلة: «أن لا يمثل قط».

والتلمسات الأولى في العالم الراشد تجلب، بشكل متناقض، مسرات توكيد الذات (كسب المال، ممارسة الحب) وكذلك منغصات الدخول في مكننة رتيبة (الزواج - ايجاد عمل - تسلق الدرجات) تنتهي بالتقاعد والموت. وتتبلور قيم المساءلة في المراهقة: الاشمئزاز من العلاقات المنافقة والاصطلاحية والمحرمات أو رفضها، رفض العالم في الحدود القصوى. ومايحدث، اذ ذاك، هو الانطواء العدمي على الذات أو على الجماعة المراهقة أو التمرد - تمرد دون قضية أو تمرد يتخذ الألوان السياسية.

وحوالي منتصف القرن العشرين، اتخذت كل هذه الاتجاهات المبعثرة، الفردية، تماسكا سوسيولوجيا: فتكوّن طبقة عمرية مراهقة لا يجري في الحضارة الغربية فقط، بل على النطاق العالمي. فنحن نرى في أمريكا والاتحاد السوفياتي والسويد وبولونيا والمغرب اتجاها مشتركا لجماعات المراهقين الى تأكيد أخلاقيتها الخاصة والتباهي بلباسها (الجينز الأزرق والقمصان والكنزات) واتباع أزيائها الخاصة والتعرف على ذاتها في أبطال، بعضهم تعرضه السينما (جيمس دين - بلموندو) والآخرون يخرجون من الوقائع المنوعة. وفي الوقت نفسه، تتسرب حساسية مراهقة الى الثقافة الجماهيرية (أفلام الموجة الجديدة، قصص ساغان).

وتوطد جماعات الزازو والهوليغان (مشاغبي الملاعب) والقمصان السود العدمية الغاضبة التمرد، الازدراء، لااجتماعية المراهقة. ويمكن للمساءلة أن تصبح، في الطرف الأقصى الآخر، خميرة ثورية كما حدث في بولونيا والمجر (١٩٥٦) واليابان أو تركيا (١٩٦٠). والمراهقة الحالية في ضياع عميق للمعنويات بسبب الملل من البيروقراطي الذي ينضح به المجتمع الراشد، وربما أكثر من ذلك أيضا، بسبب عدم ثبات القيم الراسخة ونفاقها،

انها تحس، بصورة قوية الى أقصى الحدود، بمسألة معنى الوجود الانساني الكبيرة. وربما كانت مطبوعة، عميقا جدا، بشعور الفناء الانتحاري الممكن للبشرية الذي ولدته القنبلة الذرية. الآ أنها تجد في الثقافة الجماهيرية أسلوبا جماليا ـ لعبيا يتكيف مع عدميتها توكيدا للقيم الخاصة يقابل فرديتها، والمغامرة الخيالية التي تغذي حاجتها الى المغامرة دون أن تشبعها.

وهذا مايمكن أن يفسر كون المراهقة قد استطاعت اجراء فجوة في الثقافة الجماهيرية: فقد كان جيمس دين بطل المراهقة الأول والأسمى الذي يجسد فوران الحياة والتمرد دون قضية والحمى والكلل والتوق الى الاكتمال وفتنة المجازفة. وكان جيمس دين الذي مهرت حياته صدق موته ومهر موته صدق حياته شيلي الثقافة الجماهيرية. وجاء، في خطه، انتوني باركنز وبلموندو. ثم كان الروك اندرول مناسبة اندفاعية مراهقة جديدة على النطاق العالمي. ويوجد، منذ ذلك الحين، قطاع من الثقافة الجماهيرية لأبطال المراهقة وقيمها. وهو قطاع مضطرب نادرا ماتظهر، فيه، هذه القيم بصورتها الخالصة لأن الثقافة الجماهيرية تمزج بها تصورها النمطي للحب، موضوعتها المتعلقة بالخاتمة السعيدة وتمجيد النجاح. ونادرة هي الأفلام التي تُفرض، فيها، المراهقة حسها التراجيدي، كأفلام جيمس دين و «النفس الأخير» و«الجندي الصغير» (غودار) و«المتوحش» (مارلون براندو) و «باريس لنا» (ريفيت) و «السحرة الأبرياء» (واجدا)... والأمر هو كذلك في الأغنية: فبول أنكا وبراندا لي راشدان صغيران من حجم الجيب أكثر منهما مراهقان.

ان الثقافة الجماهيرية تنزع الى دمج موضوعات المراهقة الناشزة في تناغماتها المقننة. وهي تنزع الى أن تؤسس «أولمبا لمن هم دون العشرين» فيها بروميثوسات روضوا الى غاينميدات. إن الثقافة الجماهيرية تنجز تبلور الطبقة العمرية المراهقة الجديدة، وهي تقدم لها الأبطال والنماذج والأسلحة. وهي تنزع، في الوقت نفسه، الى اضعاف النتوءات واخماد الاحتدامات.

تعمل علاقات الاسقاط ـ التماهي بين المراهقة والثقافة الجماهيرية

بصورة أقل انتظاما منها بالنسبة للراشدين. ففي حين يكون عالم العصابة والحرية والجريمة مهارب اسقاطية سلمية بالنسبة للراشدين، فان هذه الموضوعات قد تصبح نماذج سلوكية بالنسبة للمراهقين: ومن هنا تأتي بعض تأثيرات الثقافة الجماهيرية، ولا سيما السينما، في جنوح الأحداث. ولا يتعلق هذا الأثر، بالطبع، بغير أقلية من المراهقين مشرطين للجنوح بتحديداتهم الأسرية أو الاجتماعية، والثقافة الجماهيرية تقدم، في هذا الاطار، الأمثلة، تعطي الأسلوب. وبصورة أوسع، هناك قرابة بين الجماعة المراهقة قبل الاجتماعية القائمة على العلاقات العاطفية، من جهة، والعصابة من جهة أخرى، قرابة بين نداء المغامرة، ونفحة العالم الخيالي الخارجة عن القانون وضروب التوق الى الحرية والمجازفة والشعور بأن الجريمة تكريس للوجود لدى المراهق. فتصبح الثقافة الجماهيرية، اذن، مزدوجة القيمة حيال العمر المزدوج القيمة... والمراهقة هي الخميرة الحية للثقافة الجماهيرية. وهذه الأخيرة هي، في الوقت نفسه، حساء الثقافة والحساء الذي يغذي هذه الخميرة ويمددها.

وأخيرا، وعلى الصعيد الأساسي، فان التأثير العملي لموضوعات الثقافة الجماهيرية الكبيرة المماهية (الحب، السعادة، القيم الخاصة، الفردية) أكثر حدة في الشباب، العمر المرن بامتياز، منه في كل عمر آخر. فالثقافة الجماهيرية تكيف الأجيال الجديدة مع المجتمع الحديث. وبالمقابل، يحس الشباب، بأشد الحدة، بنداء الحداثة ويوجه الثقافة الجماهيرية في هذا الاتجاه. فهناك، اذن، تكثيف على صعيد المراهقة، لمحتويات الثقافة الجماهيرية وتأثيراتها، ولم تعد النماذج السائدة نماذج الأسرة[1] أو المدرسة، بل نماذج الصحافة والسينما. ولكن هذه النماذج تفتين بالمقابل. فهناك

---

١ - ولكن طيف الأب وطيف الأم لم يرقيا: فكل أزمة في مجتمع «الوفرة» يثير أو انه يثير، حتماً، اللجوء الى الاساطير الابوية - الامية الكبيرة، الى الزعماء الكبار، الى الكنيسة الكبيرة او الى الحزب الكبير، الى الأمة.

مجانسة على صعيد الخاصة الشبابية، كما هناك مجانسة على صعيد الخاصة الانثوية.

وهكذا تفسخ الثقافة الجماهيرية قيم حكم الشيوخ وتقوي الخفض من قيمة الشيخوخة وتعطي ارتقاء القيم الشبابية شكلا وتتمثل قسما من الخبرات المراهقة.

ان حكمتها هي: «كونوا سعداء، كونوا عشاقا، كونوا شبابا». وهي تسرّع، تاريخيا، صيرورة الحضارة المتسارعة في حد ذاتها. وتسهم، سوسيولوجيا، في تجديد شباب المجتمع وتحقق، انتروبولوجيا، قانون بولك حول التأخر المستمر باطالتها الطفولة والفتوة لدى الراشد. وهي، ميتافيزيكيا، احتجاج غير محدود ضد داء الشيخوخة غير القابل للعلاج.

* * *

الفصل السابع عشر
الثقافة الكونية

ان الصحافة الحديثة المصورة والسينما والاذاعة والتلفزيون مزروعة، اليوم، في كل بلدان العالم. فنظام الاتصالات الجماهيرية نظام عالمي.

وقد انتشرت الموضوعات الثقافية التي اتخذت شكلا في الولايات المتحدة والتي تؤلف ماسميته، هنا، الثقافة الجماهيرية في كل أفلام الأمم الغربية وصحافتها واذاعاتها وتلفزيوناتها. وهذا التوسع يمضي أبعد من ذلك أيضا. فأفلام هوليوود تنتشر في ثلثي العالم. وللمسلسلات المصورة والقصص السينمائية انتشار دولي من خلال مجموعات مثل مجموعة ((أوبرا موندي)). وعلى الرغم من الفروق العرقية، فرض نموذج الجمال الأمريكي نفسه على اليابان بالتسريحة والبهرجة واتساع العيون واللباس وأنواع السلوك. وعلى الرغم من المحافظة الثقافية، فرضت نماذج الفيلم الأمريكي نفسها في قطاع كامل من السينما اليابانية. وعلى الرغم من الفروق الاقتصادية، تدخل الثقافة الجماهيرية بلدان آسيا وأفريقيا النامية. وفي الاتحاد السوفياتي، يمر الجاز والروك اندرول من خلال ثقوب الستار الحامي وتعبر شبكات السوق السوداء الشبابية حتى سيبيريا. وطوعا أو كرها، تترك موضوعة الفيلم الستاليني مكانها للقيم الخاصة، للحب والتسليات. وهناك ماهو أفضل من ذلك: فقد افتتح الطيران الفضائي السوفياتي الأول صنع النجوم على الطريقة الأمريكية. فصورة تيتوف الحميمة مع زوجته الجميلة ودمج حياته الخاصة في الصورة المقدمة الى الجماهير تجعل من أول رائد فضاء أول أولمبي في عالم الشرق على الطريقة الغربية. ولايمكن (بعد؟)، بالطبع،

أن نعلن أن التيار الروسي الجديد سيلحق بالتيار الثقافي الغربي. وماهو مؤكد هو أن غبيرات الثقافة الجماهيرية تتجه نحو الاتحاد السوفياتي.

ان هناك قوة غازية خارقة في الثقافة الجماهيرية. ومن المؤكد أنه يجب حسبان حساب للمقاومات. فهناك أمم، بكاملها، مغلقة في وجهها، كالصين. وفي بلدان أخرى، يحتوي الدين والأسرة والدولة الغزو. وايديولوجيات «الانتاج أولا» تحرمها. فالثقافة الجماهيرية هي، فعلا، في طبيعتها، لاقومية، ولاحكومية ومضادة للتراكم. ومحتوياتها الأساسية هي محتويات الحاجة الخاصة العاطفية (السعادة، الحب) أو الخيالية (المغامرات، الحرية) أو المادية (الرخاء). ولكن ذلك هو أيضا، على وجه الدقة، مايصنع قوتها الغازية. ففي كل مكان يخلق، فيه، النمو التقني أو الصناعي شروط حياة جديدة، وفي كل مكان تتفتت، فيه، الثقافات التقليدية القديمة، تنبثق الحاجات الفردية الجديدة، السعي وراء الرخاء والسعادة.

وتسمح حاجات الرخاء والحداثة، بقدر ماتصبح عالمية في القرن العشرين، بتعميم الثقافة الجماهيرية على العالم. وبالمقابل، تعطي الثقافة الجماهيرية هذه الحاجات صفة العالمية، أي أن انتشار الثقافة الجماهيرية لاينجم عن الصياغة العالمية لحضارة جديدة، فقط، بل أنه ينمي هذه الصياغة العالمية. فهي توقظ الحاجات البشرية المتخلفة النمو، والامكانية في كل مكان مع ذلك، وتسهم في ازدهار الحضارة الجديدة.

والثقافة الجماهيرية، بهذه الصفة، طرف ورهان وتحديد في سيرورة الصياغة العالمية التي يسببها النمو التقني والاقتصادي.

وبالفعل، فهي تنزع، في كل مكان تنتشر فيه، الى تهديم ثقافة «هنا والآن». وهي لاتهدم كل فولكلور: انها تحل فولكلورا كوزموبوليتيا جديدا محل الفولكلورات القديمة: فتيان الغلاف وفتياته، الروك اندرول والسامبا وسجقات الأغنية والألعاب الاذاعية والتلفزيونية ألخ... وهذا الفولكلور الكوزموبوليتي الجديد يستجر اليه مقاطع من الفولكلورات الاقليمية

والقومية والعرقية. فهو، في معنى ما، تجمع فولكلورات تتحد لتكون جذعا ذا صفة عالمية: فالجاز ذو المنشأ الزنجي ـ الأمريكي، والأغنية النابوليتاتية، الايقاعات المدارية (السامبا، البايون، التشاتشاتشا) و (ابناءبيريه) و(مصطفى)، كل ذلك نلقاه في الحواكي الآلية لأوربا وأمريكا وآسيا وافريقيا واوقيانوسيا. وفي السينما تشكل الأساطير التوارتية ـ المسيحية وكوكبات القبعة والسيف والوسترن ومغامرات الادغال وتمردات السباهي الكنز الاسطوري الذي ليس للغلبة الهوليوودية أي البيضاء الأمريكية، فيه، أن تخفي عنا الاسهامات الأوربية والزنجية والهندية. وكذلك، فان الفولكلور الرياضي العالمي الذي ثبت قواعده في القرن الانكلوسكسوني (الركبي، كرة القدم، التنس، ألعاب القوى) يعيد عقد العلاقة مع الألعاب القديمة أو التقليدية.

وفضلا عن ذلك، فقد ظهرت أعمال توفيقية كوزموبوليتية، حقا، في تصورها: «ففي خدمة الروسي تولستوي، تثير ممثلة سويدية يديرها مخرج أمريكي الغرب والهند واليابان» على حد قول مالرو، ومنذ «أنا كارنينا» الهوليوودية التي مثلتها غاربو، تدعم الاتجاه الى هذه السينما التوفيقية من خلال الانتاج المشترك والانتاج الكبير حيث يمثل دور «ميشيل ستروغوف» الذي يصور فيلمه في يوغسلافيا الألماني كورد جورجنس وحيث روكو الكالابري هو الفرنسي الآن ديلون.

وأخيرا، فانّ لغة لم تعد توفيقية، بل أصبحت عالمية فيما هو مشخص مباشرة، تنتشر، هي الأخرى: لغة الصور: الفوتوغراف، الأفلام، المسلسلات المصورة، الاعلان، الملصقات.

ولهذه الكوزموبوليتية طبيعة مزدوجة: فهي، من جهة أولى، انتروبولوجية، أي جذع مشترك بين البشر في كل الحضارات: وليس هذا الجذع المشترك لغة الصور هذه الخاصة بالسينما وصحافة المجلات والتلفزيون والاعلان فقط، بل هو، أيضا، العواطف الأولية أو الأساسية، انه قوة

تحريض السيرورات الاسقاطية والتماهوية التي تعيد تكوين «هذه العقلية الاسطورية والمشخصة» التي يتحدث عنها فندريس. وأنا أورد العبارة الكاملة التي غالبا مايذكر بها ج. كوهين ـ سيا: «ألن تصبح هذه العقلية السحرية والمشخصة التي استبعدتها، تقريبا، لغاتنا الكبرى المشتركة على ما يكفي من القوة لتعيد صنع لغاتنا على صورتها وتفرض عاداتها؟».

وبالفعل، فان الثقافة الجماهيرية تتوجه بندائها الى الاستعدادات العاطفية لانسان عالمي وهمي قريب من الطفل والبدائي ولكنه حاضر، دائما، في «الانسان الصانع» الحديث. وأحد أسس كوزموبوليتية الثقافة الجماهيرية هو، فعلا، عالمية سيرورات «الجذع القديم» للدماغ البشري وعالمية الانسان الخيالي.

وعالمية الثقافة الجماهيرية هي، أيضا، وفي الوقت نفسه، اعلاء لشأن نموذج للانسان الحديث يتعمم عالميا، الانسان الذي يتوق الى حياة أفضل، الانسان الذي يسعى الى سعادته الشخصية ويوطد قيم الحضارة الجديدة. والثقافة الجماهيرية توحد، بصورة حميمة، بين هذين العالمين، عالمي العاطفية الأولية وعالمي الحداثة. وهذان العالميان يستندان الى بعضهما بعضا وتدعم، في هذه الحركة المزدوجة، قوة الانتشار العالمي للثقافة الجماهيرية.

وعلى هذا النحو دخلت اسيا وافريقيا وطورت، فيهما، حاجات تطورت، من قبل، في الساحة الغربية. فالثقافة الجماهيرية تحمل نماذج ثقافية في كل الميادين ـ العلاقات العشقية، الجمال، اللباس، الاغراء، الشبقية، فن الحياة، المسكن ـ نماذج عاطفية وعملية للشخصية، وهذه الأخيرة تتكيف لأنها الوجه الثقافي لدفعة الحضارة التقنية الكبرى العاملة على التعميم العالمي ولأنها تبدو مبشرة بأمن مباشر.

ويمكن أن نتساءل حول مايلي: ان التحويلات الاقتصادية، ولاسيما النهوض الصناعي، هي التي حولت العقليات في المجتمعات الغربية. أما في العالم الثالث، فتبدأ الصناعة الفائقة الخفة، صناعة الاتصالات (الاذاعة

والسينما بالدرجة الأولى) في الثورة بالعقليات حتى قبل أن يتحول المجتمع. لقد انتشر التعليم في البلدان الغربية قبل الثقافة السمعية ـ البصرية. أما في العالم الثالث، فان السيرورة مقلوبة غالبا. فالثقافة السمعية ـ البصرية تنتشر في مناطق شاسعة مازالت أمية.

وقبل أن تنقلب البنى التحتية للمجتمعات التقليدية، تلعب الديناميكية العالمية للاتصالات من كل الأنواع (منذ النقل البحري والجوي حتى الاتصالات اللاسلكية، مرورا بالاذاعة والصحافة والسينما) الدور المحرك. وقد ألح نافيل ولوفيفر، كل منهما بطريقته، على الدور المتزايد الأهمية للشبكات ـ وهي جملة عصبية كونية حقيقية في طريق النمو الفائق السرعة وتحكم النمو الاجمالي. «سيسيطر عالم الاتصالات على عالم الانتاجات كمجتمع يسيطر على المجتمع» (نافيل[1]).

والواقع هو أنه لايوجد منافس حقيقي للثقافة الجماهيرية في ميدانها. فأعداؤها هم الأنظمة التي تريد ـ مؤقتا ـ اخضاع الاستهلاك للانتاج، كالنظام الصيني. وهي تصطدم بالأنظمة والايديولوجيات التي ترفض أن ترى الغائبة الانسانية في الفردية أو في حياة أرضية. انها تنفّر فلسفات القلق والتقشف وتناقض الشيوعية. ولكن الأخلاق الاشتراكية أو الشيوعية لم تستطع حقا، في أي مكان، أن تتوضع كأخلاق معاشة في الحياة اليومية. فالشيوعية بنى فوقية ايديولوجية تغطي، في البلدان التي تسمي نفسها شيوعية، العلاقات الاجتماعية الواقعية كما يغطي الحب المسيحي، في دولة دينية، علاقات اجتماعية كلبية. فالأخوة الانسانية ومحبة الآخر والشراكة، وباختصار تجاوز الأنانية وتفتح الحياة الشخصية في الحياة الجمعية ليست، بعد، سوى أساطير. والثقافة الوحيدة، على مستوى الوقائع الحالية؛ هي الثقافة الجماهيرية. وهي حية وغازية لأنها تقابل الواقع الحالي (بما فيه حاجات

١ ـ نحو الاتمتة الاجتماعية (المجلة الفرنسية للسوسيولوجيا ـ تموز ـ ايلول ـ ١٩٦٠، ص٢٧٥-٢٨٥).

الواقع الخيالية). وهي كوزموبوليتية لأنهاتقع على مستوى الصياغة العالمية الحـاليـة. وأنه لمن الخطأ والإغـراب في الاسطورة أن لانرى في الثـقـافـة الجماهيرية سوى تضليل وأفيون يحقن بها الانسانية، من الخارج، رأس المال الكبير.

وفي الواقع، وانها لمفارقة، فان الثقافة الجماهيرية تسهم في نسف السيطرة البورجوازية والأرجحية الأمريكية في البرهة نفسها التي تبدو، فيها، حاملة الى النصر قيم التأمرك أو الفردية البورجوازية في العالم.

ان سيرورات نمو البورجوازية، كطبقة مسيطرة، في البلدان الأمريكية اللاتينية والآسيوية والافريقية ضعيفة ضعفا عميقا. فلم تستطع طبقة متوسطة واسعة يمكن لهذه البورجوازية أن تستند اليها النمو بعد. والجماهير الشعبية موجهة أو مدعومة من جانب قوى عظمى (كالاتحاد السوفياتي والصين) لاتقدم نماذج تنظيم تكتيكية استراتيجية، أساطير موجهة. وهناك استثمارات منجمية أو صناعية كبيرة في أيدي رأس المال الدولي، ولاتتوصل البورجوازيات الوطنية الى التوطد بصورة سائدة لاحيال الجماهير ولا حيال الاحتكارات الكبرى. ولاأريد أن أدخل في التحليل. فالأساسي هو أنه يجب علينا، بعد أن طرحنا مسألة الوهن السوسيولوجي لبورجوازية العالم المتخلف أو النامي وطبقاته المتوسطة، أن نلاحظ أن الثقافة الجماهيرية تزيد هذا الوهن بفرضها، من الداخل، البنى العقلية التي كانت قد ضمنت القوة الغازية للطبقات المتوسطة والبورجوازيات الغربية. فقد حققت هذه الأخيرة نموها التاريخي تحت راية أخلاقية للمشروع، للتلاحم الأسري، للاستثمار الخاص المرتبط، هو نفسه، بأخلاق عدم استمتاع فوري (البيوريتانية البورجوازية التي صورها ماكس فيبر بصورة مثالية). الا أن نماذج الاستمتاع الفوري والترويح والرفاهية والرخاء نماذج الفردية الخاصة، الاستهلاك، تصبح النماذج الكبرى للطبقات المتوسطة والبورجوازية. وهذه الطبقات تبدو، من الآن فصاعدا، وكأنها مقتلعة الجذور تاريخيا واجتماعيا وقومياً.

ان شطراً كبيراً من المثقفين يعاني من هذا الضياع للجذور ومن هذا

الوهن. وهم يسعون الى الخلاص في الشعب ويمضون، على الصعيد الفني، نحو اكتشاف المنابع الأصلية الفولكلورية (الشعبويون أو الشعبويون الجدد في أمريكا اللاتينية مع أماردو اوسترياس). وهؤلاء المثقفون سيؤلفون، على الصعيد السياسي، اطر حركة معادية للامبريالية، معادية للرأسمالية، معادية لأمريكا الشمالية.

والثقافة الجماهيرية هي، بالنسبة للطبقات المتوسطة والبورجوازية في العالم الثالث، أفيون سوسيولوجي، ان صح هذا القول، وذلك باسهامها في اضعافها وتغايرها.

وفضلا عن ذلك، فهي بمثابة كحول الجماهير الشعبية. فهي، قبل كل شيء، تدمر القيم التقليدية والنماذج الموروثة بصورة أكثر جذرية وكثافة من كل الدعايات السياسية. وهي تغذي، دون شك، أحلاما اسقاطية، ولكنها تحول، في الوقت نفسه، بعض الأحلام الاسقاطية الى طموحات. فالتوق الى الرخاء، الى الحياة الفردية يتخذ شكلا، في وقت واحد، مع السخط والمطلب والتمرد. ويسبب الاستهلاك الخيالي تزايدا في الطلب الاستهلاكي الواقعي، ولكن الطلب الذي يتضخم في الطبقات الشعبية يبقى محجوزا في حين تندفع الطبقات الميسورة الى الاستهلاك. ويمكن لهذا التوتر بين الطلب الكبير، من جهة، والواقع الذي لا يقدم شيئا تقريبا، من جهة أخرى، أن يتجمد في نوع من التخشب المشهدي، كما لدى فلاحي الابروز السيئي التغذية الذين يمضون، كل مساء، الى السينما للهرب وهميا من الحياة.

ومن المؤكد أن الثقافة الجماهيرية تغذي الأحلام بحياة على الطريقة الأمريكية في قسم كبير من الشبيبة الشعبية المدنية. الآ أنه ليس لهذه الأحلام من منافذ مالم تكن في بضعة أنواع من المحاكاة (ارتداء القميص، الكوكا كولا، الروك اندرول).

وبالفعل، فان الأحزاب السياسية الموالية لأمريكا لاتستطيع الافادة من هذا العنصر المناسب لأمركة الحياة. وبالمقابل والمفارقة ظاهرة فقط، فان الحركات الثورية المعادية لأمريكا هي التي تستخدم، سابحة ضد التيارات

السطحية، التيار العميق الذي تثيره الثقافة الجماهيرية. وبالفعل، فان هذه الحركات الثورية ترفع علم الرخاء والاستهلاك وأمن الاستخدام والتحرر الفردي والجماعي. وفي هذا السياق، تستطيع الأحزاب الشيوعية أن تصبح المستفيدة الحقيقية من تأثير الثقافة الجماهيرية التي تفكك القيم التقليدية وتخلق حاجات جديدة.

ولكن هذه الحاجات الجديدة لن تلبى من جانب أنظمة الجهاز المسماة الشيوعية. وعلى العكس من ذلك، فان الجهاز سيعجل في التصنيع، أي سيزيد تراكم رأس المال للانتاج وليس التوزيع (الذي يكون، فوق ذلك غير كاف) من أجل الاستهلاك.

وهكذا سيستخدم نظام الجهاز وسائل قهر كثيفة ليخنق المطالبة الاستهلاكية (نظام بوليسي، الغاء حق الاضراب، الغاء الأحزاب السياسية، تجنيد النقابية). ولهذا السبب، سيكف النظام غير القادر على تلبية الحاجات المباشرة للجماهير عن الافادة من تأييدها الا اذا نجح في اقناعها بأن الامبريالية الأجنبية هي المسؤول الوحيد عن ضروب الحرمان. ولكن هذا لن يستطيع، كذلك، أن يدوم أكثر من برهة. فالطموحات الجديدة والحاجات الجديدة ستواصل التخمر وسيزيد تخمرها بقدر ماسيتوجه النظام، عاجلا أو آجلا، نحو تنمية الاستهلاك كما في الاتحاد السوفياتي بعد العصر الستاليني.

وهذا يعني أن الثقافة الجماهيرية ترجح، في العالم الثالث، تضليلا مزدوجا، تضليل القيم الغربية وتضليل تحقيق الحاجات المباشرة من جانب الجهاز المسمى شيوعيا. وهذا يعني، أيضا، أن الثقافة الجماهيرية، بعد ترجيحها في مرحلة أولى للنمو السياسي المعادي لأمريكا وللبورجوازية والرأسمالية، سترجح ترجيحا عميقا، في مرحلة ثانية، نمو قيم الفردية ونماذجها، قيم الفردية والرخاء والاستهلاك. ولن يستطيع السماح بوضع حد لهذه السيرورة التي ستشهد في نهايتها انتصار الأمركة ونكسة أمريكا سوى كارثة معممة أو حرب عالمية جديدة، أي اضطراب عميق في السيرورة الكونية (وهو أمر غير مستبعد).

الفصل الثامن عشر
روح الزمان
المسألة

تطرح الثقافة الجماهيرية مسألة أساسية. وهي ليست مسألة قيمتها الفنية: فمقابلة ديبوسي بأرومسترونغ غير كافية، مضحكة. وهي ليست مسألة قيمتها الانسانية: فمقابلة مونتين بدين مارتن وسقراط بجيري لويس حمرنة.

وهي ليست مسألة الضياع، وهي كلمة تفقد كل معنى اذا اتصلت بكل ماهو خيال وحلم وتسلية، لأن الضياع يكون، وسيبقى، اذ ذاك، ضروريا للكائن البشري وليس متوحدا معه فقط، وهي كلمة تفقد كل معنى اذا لم تتصل الآ بمجال الرأسمالية على اعتبار أن الحياة اليومية تعاني، في كل مكان، ضياعات اقتصادية وسياسية وايديولوجية وثقافية، وكلمة تفقد كل معنى، أخيرا، اذا لم تتأمل الآ الثقافة الجماهيرية وليس أساسها.

وكما أن ماركس رد نقد الأسرة المقدسة الى نقد الأسرة الدنيوية، كذلك فان نقد الميتولوجيا الأولمبية يجب أن يرد الى تبلد الذهن الصناعي. الآ أنه اذا رأينا أن هذا النقد لايمكن أن يختزل الى نقد الرأسمالية لأنها، وهي المولودة من النمو الرأسمالي مؤكدا، تستجيب لوقائع أكثر تعقيدا أو عمقا، كما يتبين من الجاذب الذي مارسته في الاتحاد السوفيتي والديمقراطيات الشعبية، فالنقد ينفتح على مسألة متعددة الأبعاد وكلية: مسألة المجرى الذي تتخذه الحياة في أكثر المجالات التقنية ـ الصناعية ـ الاستهلاكية في الكرة الأرضية تقدما والذي ستتخذه بالضرورة في كل مجتمع استهلاكي مهما تكن ايديولوجيته الرسمية.

ميتولوجيا الأرض

الثقافة الجماهيرية جنين ديانة خلاص أرضي، ولكنها تفتقر الى وعد الخلود و المقدس والالهي من أجل أن تكتمل في ديانة.

ان القيم الفردية التي تشيد بها ـ الحب، السعادة، تحقيق الذات ـ ركيكة وقابلة للفناء. فالفرد الأرضي والفاني، أساس الثقافة الجماهيرية، هو نفسه أكثر الأشياء ركاكة وقابلية للفناء. وهذه الثقافة منخرطة في التاريخ المتحرك، وايقاعه هو ايقاع الحالية، ونمط مشاركتها لعبي ـ جمالي، ونمطها الاستهلاكي دنيوي وعلاقتها بالعالم واقعية.

ولذلك، فان أولمبيي الثقافة الجماهيرية ليسوا آلهة حقيقيين، وأبطال الخيالي أنفسهم فانون مثلنا. ونمو الأساطير ضامر فيها. فلا توجد اسطورة لخلق العالم ولانظرية في نشوء الكون ولارؤيا ولا ألواح للشريعة. والصراع القديم بين الخير والشر يجري، فيها بحرارة، ولكن دون مازدا واهريمان، الاله والشيطان. والقدر والعناية الالهية موجودان، فيها، دائما، ولكنهما قوتان سريتان وليسا حضورين مشخصين..

ان تناقض الثقافة الجماهيرية ـ حيويتها وضعفها ـ هو في كونها تغذي وتنمي سيرورات دينية حول أكثر الأمور دنيوية وسيرورات ميتولوجية حول أكثر الأمور خبرية. وتنمي، بصورة معكوسة، سيرورات خبرية ودنيوية حول الفكرة الأم للديانات الحديثة: الخلاص الفردي.

ولذلك، فان الثقافة الجماهيرية تنشر ميتولوجيا فرد القرن العشرين على الرغم من ركاكتها المؤسسية ومن عجزها عن التحقق في ديانة سلام أرضي والواقعية الضرورية لها، من جهة أخرى، وأساسها البائس والفاني. وعلى العكس من ذلك، تبقى دنيوية وواقعية على الرغم من هذه الميتولوجيا.

ان الثقافة الجماهيرية التي لاتستطيع التبلور حقا في ديانة للحياة الخاصة لاتستطيع، كذلك، أن تؤثر خارج الحياة الخاصة. وكما أنها لاتستطيع

التأسس في ديانة، كذلك لاتستطيع الاستناد الى السلطة الزمنية والتصرف بجهاز قسري. فلا يمكن لها أن تتصرف بمدرسة أو حزب أو جيش أو دولة. وهي لاتستند الى غير السوق والاستهلاك والليبيدية. وليس لها آيات، مالم تكن صور فتيات الاعلان والنجوم، كما ليس لها طقوس وعبادات، مالم تكن تواقيع الأوتوغراف وهتافات الجمهور.

وتتمتع امبريالية الثقافة الجماهيرية بكل القوة الحديثة للمخاص والدنيوي، ولكنها تعاني كل نواقصها. وهي، بعد، بالفعل، تجرد الأسرة والمدرسة والوطن، جزئيا، من دورها التكويني بقدر ماتلقى نماذج الأب والمربي والعظماء المنافسة المظفرة لنماذج الثقافة الجديدة. انها تنتزع، فعليا، من الخلاص الديني قسما من جوهره باقتراحها امكانية السعادة الواقعية، ولكن لهذه الامبريالية حواجزها وحدودها. فالدول والأديان تحتوي، برقابتها، ليبيدو كان من شأنه، بصورة طبيعية، أن يكون متفلتا. والدين والدولة والأمة والحزب تعيش، بشكل خاص، حقائق انسانية تستطيع الثقافة الجماهيرية أن تنضبها جزئيا، ولكنها لاتستطيع أن تستوعبها. فالديانة تملك مراعي السماء، وقوتها ترتفع الى حيث تنحل الثقافة الجماهيرية: الى أبواب القلق والموت. وتقوم الدول والأمم والأحزاب على اسهامات جمعية أو على بنى اجتماعية تجهلها الثقافة الجماهيرية.

ولذلك، لاتستطيع الثقافة الجماهيرية أن تغرق الدين أوالدولة أو أن تفسخهما على الرغم من أنها تستولي على مجال نشاطها بحت الثقافات الأخرى أو اقصائها.

المليء والأجوف

ان قسما من التعامل الكبير بين الانسان وأقرانه، التعامل الذي يتكون، من خلاله، شعوره الفردي وشخصيته في الوقت نفسه الذي تقوم، فيه، علاقات تعويضية مع الخيالي، يجري عبر الثقافة الجماهيرية.

فالمزج بين الخيالي والواقعي أكثر حميمية في الثقافة الجماهيرية منه في

الأساطير الدينية أو الجنية، فلا يسقط الخيالي نفسه على السماء، بل يتثبت على الأرض. والآلهة ـ النجوم والأولمبيون ـ والشياطين ـ المجرمون والقتلة ـ هم بيننا، من صنعنا، فانون مثلنا. فالثقافة الجماهيرية واقعية.

وهذا التقارب بين القطب الواقعي والقطب الخيالي يسمح بتحليلات مستمرة. ومايصنع أصالة الثقافة الجماهيرية وخصوصيتها هو اتجاه قسم من الاستهلاك الخيالي، عن طريق سيرورات التماهي، الى منجزات. وهذا النمو للاستهلاك الخيالي، في المجتمعات الغربية، يسبب تزايداً في الطلب الواقعي للحاجات الواقعية (وهي، نفسها، متزايدة التشرب بالخيالي، كحاجات المستوى والترف والمكانة). ويتمحور النمو الاقتصادي في اتجاه كان من شأنه أن يبدو غير قابل للتصديق منذ قرن: تحقيق الخيالي. وهناك ماهو أكثر من ذلك أيضا: فالحياة نفسها، الى حد متوسط وبين عتبتين متغيرتين على الأقل، هي التي تستهلك أكثر من ذي قبل بتأثير الثقافة الجماهيرية. والاسهامات الخيالية والاسهامات في الحياة الواقعية لاتتنافى فيما بينها، بل تتبادل التغذية. فشباب السينما والاذاعة والمجلات «الفعالون» هم، أيضا، الأنشط في حياتهم الشخصية وعلاقاتهم الرفاقية.

ولكن الحياة لاتستطيع استهلاك كل شيء، والمجتمع الاستهلاكي لايستطيع، ولن يستطيع، اعطاء كل شيء. انه يأخذ حتى حين يعطي. وهو لايستطيع أن يعطي، في وقت واحد، الأمن والمجازفة، يأخذ المغامرة عندما يعطي الأمان المنزلي، يأخذ الجسد عندما يعطي الصورة. فالثقافة الجماهيرية تعطي، خياليا، كل مالا يمكن استهلاكه عمليا. وهي، على هذا النحو، مغامرة حياة دون مغامرات، املاق الحياة الرخية، رخاء الحياة المملقة، جريمة أب الأسرة المحترم، نبل الأشخاص المجردين من النبل، قسوة النفوس الحساسة وحساسية عديمي الاحساس.

وهي تجعل، بذلك، قسما من حياة مستهلكيها خياليا. انها تحيل المشاهد الى شبح، تسقط روحه على تعدد من العوالم والخيالية، تبعثر نفسه في الأقران الذين لايحصون والذين يعيشون عنه.

وهكذا تعمل الثقافة الجماهيرية في اتجاهين متعاكسين. فمن جهة أولى.، يعيش هؤلاء الأقران مكاننا أحرار، مسيطرين. وهم يعزوننا عن الحياة التي قد تنقصنا ويلهوننا عن الحياة المعطاة لنا. وهم، من جهة أخرى، يحرضوننا على التقليد ويقدمون مثال السعي وراء السعادة. فالحاجات غير الملباة تسقي التفتحات الخيالية الكبيرة للعمل والمغامرة من جهة، واكتمالات السعادة والحب الخيالية تسقي، من جهة أخرى، الحياة الاختبارية: فالثقافة الجماهيرية تغذي الحياة، من جهة، وتؤدي الى ضمورها من جهة أخرى.

ان هذه الحركة المزدوجة، المغناطيسية والعملية، تدمج دون، شك، عددا كبيرا من الأفراد في تيار المجتمعات الغربية على اعتبار أنها تهدئ الحاجات غير ممكنة التحقيق أو تطهرها، وتغذي أو تثير الحاجات الممكنة التحقيق وتكيف الانسان، في نهاية المطاف، مع السيرورات السائدة. الآ أنه ينبغي، أيضا، أن نتصور الامكانية الأخرى التي تحجز، فيها، الثقافة الجماهيرية، بالتبادل، الواقعي والخيالي في نوع من السرعة الدائمة والذهان الحصري. وهذا هو الأمر بالنسبة لكل الذين يكونون أفقر ماديا أو أغنى حلميا (روحيا) من أن يستطيعوا تكييف قسم من أحلامهم مع الواقع، وقسم من واقعهم مع أحلامهم. وهي حالات فردية من جهة، وحالات جمعية، أيضا، لشعوب بائسة مفتونة بالسينما والتلفزيون تمضي لتمتح منها غبطات الأفيون الحديث البديلة، على الرغم من أنها، أو لأنها، تعيش خارج الدارات الاستهلاكية والمعايير الفردية.

ومن جهة أخرى، يجب أن نتصور امكان وجود قلب مربك لسيرورتي الاسقاط والتماهي، ولاسيما لدى هؤلاء المراهقين الذين يريدون أن يعيشوا حياة العصابة ويزدورن سعادات الخاتمة السعيدة. وبهذا المعنى، لاتعود الثقافة الجماهيرية عامل تكيف، بل تصبح خميرة لعدم التكيف. فيصبح الفحل الصلب ومحطم كل شيء والخارج على القانون «النماذج». والثقافة الجماهيرية تشجع، دون شك، «ضروب التمرد المجردة من قضية» لدى

الفتيان، وهي الأنواع التي تنبجس في كل نقاط الأرض، بما فيها، وبشكل خاص، أكثر المجتمعات «تكاملا» (لن انضم، هنا، الى الجوقة العالمية، للاتجاهات المحافظة من أجل أن ألقي حجرا غبيا على هذا الثورات المراهقة، بل سأشير، فقط، الى أنه يبالغ في تقدير اتساعها ويخفض من تقدير عمقها. انها تحمل، في ذاتها، أكثر المساءلات جذرية لنمط الحياة في المجتمعات الحديثة وتكشف مسألة عميقة لأنها تندد بالبؤس الإنساني الذي تقوم عليه المجتمعات التي تقول عن نفسها انها الأغنى ـ اقتصاديا أو ايديولوجيا، من جهة، ولأنها لاتستطيع أن تجد أساسا آخر خلاف الهوة العدمية التي انهارت فيها التعاليات الكبيرة من جهة أخرى).

وبعبارة أخرى، تتكيف الثقافة الجماهيرية مع المتكيفين من قبل وتكيف القابلين للتكيف، أي تدمجهم في الحياة الاجتماعية حيث توفر لها التطورات الاقتصادية والاجتماعية أسمدتها. ولايمكن للتمرد المراهق أن يقاوم طويلا وينبغي عليه معاناة الدمج في الطبقة الاستهلاكية الجديدة والكبيرة التي تقبل نمط الحياة الجديد.

فالمستوى المتوسط للمجتمعات الغربية هو، اذن، الذي تفعل فيه، حقا، ديالكتيكيتها الدائرية مؤدية الى عيش حاجات الحياة بتفويض خيالي، ولكنها تشعل، بالمقابل، نار هذه الحاجات في اتجاه التوق الى الرخاء والسعادة. وهذه الديالكتيكية هي، في كل مكان آخر، مضطربة أو باعثة على الاضطراب. ولكنها تدخل، سواء أكانت هذا أم ذاك، نماذج الحياة الجديدة الكبيرة وتنشرها خارج اطارها الوظيفي أي في مجموع الكون.

وهكذا تقترن بامتلاءات الحضارة التي أنتجتها وفراغاتها، بقوى انتشارها في العالم وضروب ضعفه.

روح التقنيـــــة

لاتنحل طبيعة الثقافة الجماهيرية ودورها، فقط، في علاقات الاسقاط ـ التماهي، الواقعي ـ الخيالي، الامتلاءات ـ الفراغات التي تقابل مجرى الحضارة الغربية الجديد. فهي، اذ تنجم عن النحو التقني الصناعي الرأسمالي لأكثر المجتمعات البورجوازية تطورا، تصوغ ديالكتيكيا العلاقات بين محتويات الحضارة الغربية والمنظومة التقنية ـ الصناعية الرأسمالية بتفعيلها الامكانات المتضمنة في التقنية والصناعة والرأسمالية، كما لو أنها تفعل ذلك باثارة التيارات المولودة داخل السيرورات الكلية.

وتحول التقنية العلاقات بين البشر والعلاقات بين الانسان والعالم. فهي تصوغ موضوعيا، تعقلن، تجرد من التشخيص. فكل شيء يبدو واجب الاختزال الى أرقام. وهناك تشيء تقني ينبغي تمييزه عن «التجسيد» التميمي الذي توظف، فيه، الحاجة الى التملك، كما أن هناك ضياعا حديثا، حقا، مولودا من الصياغة الكمية والتجريد.

والثقافة الجماهيرية نتاج للتقنيات الحديثة، وهي تحمل نصيبها من التجريد باحلالها الصور محل الأجساد. ولكنها، في الوقت نفسه، ارتكاس ضد عالم العلاقات المجردة. انها تعارض الواقعي المجرد والمشيأ بالثأر الخيالي للكيف والمشخص. وهي تؤنسن بالتقنية، ضد التقنية، باعمارها العالم التقني بأنواع حضور ـ أصوات، موسيقى، صور. وكما أن القدامى كانوا محاطين بأشباح وأرواح وأقران دائمي الحضور، كذلك فاننا نعيش، نحن متمدني القرن العشرين، في عالم تبعث، فيه، التقنية هذا السحر القديم.

وتسمح عطل الاسبوع في آليات ذات محرك والاجازات، بفضل التقنية، باستعادة الطبيعة المفقودة، وتسمح الرياضات باستعادة الجسم الطبيعي، كما يسمح القطاف والقنص والصيد لنا باستعادة حركات البشرية البدائية وتسمح الألعاب باستعادة نفوسنا الطفلية.

وتمضي استعادة الماضي المفقود بتجاوز لعبي للحياة المتقننة خاص بالترويح الحديث في اتجاه الثقافة الجماهيرية نفسه. وهذه الأخيرة تمارس دفعاً يعيد ادخال الكيف والمشخص (السعادة، الحب) في الحياة الواقعية. فهي تضاعف العلاقات العاطفية وتنشط، باستمرار، الحياة الشخصية، وبهذا المعنى، يمكن تصور الثقافة الجماهيرية بوصفها مضادا للضياع (على اعتبار أن ضياعا يطرد آخر). فهي لاتطل بنا على حياة تقنية بقدر ما تطل بنا على كيفية العيش بصورة لا تقنية في عالم متقنن.

وهذا التيار المضاد للتقنية يلتقي، واقعا، بالتيار العميق للتقنية الذي يتضمن، كما يقول كوستا اكسيلوس بالحاح، التوكيد المتكامل والمتنازع للذات والموضوع، للايكو والشيء[1]. يقابل توكيد الموضوعية التقنية توكيدا للانسان ـ الذات. والحضارة التي ترد كل شيء الى موضوعات تنمي بالضرورة، لهذا السبب، الجانب الذاتي للذين يسيطرون على الموضوعات ويتملكونها أو يستهلكونها. وكلما زاد العالم موضوعية زاد الانسان ذاتية. ويجب عدم تعميم هذه الملاحظة لأن مقاطع لاتحصى من الحياة البشرية تخطف، في الواقع، من جانب الصياغة الموضوعية (التوقيت، الأجور، الأسعار، التنظيم، التعقيل، التجريد، الصياغة الكمية، التشييء) من خلال نمو الحضارة التقنية. إلاّ أنه من منطق هذا النمو، أيضاً، أن تستطيع زيادة في الذاتية موازنة زيادة في الموضوعية، أن تستطيع صياغة موضوعية لحياة العمل، مثلا، اثارة صياغة ذاتية للحياة خارج العمل.

ومن هنا التناقض الديالكتيكي الذي يستولي على البشر وعلى موضوعات المتقنن معا. فالبشر يعانون، في وجودهم نفسه، سيرورات الصياغة الموضوعية، ولكنهم يصوغون حياتهم الشخصية ذاتيا، يزدادون تفردا في الوقت نفسه. وتصبح الموضوعات أشياء، أدوات، أعتدة، ولكنها تنطبع، في الوقت نفسه، بقيم ذاتية عاطفية، جمالية. وهكذا تجد الطبيعة

---

١ – كوستا اكسيلوس: ماركس ـ مفكر التقنية ـ منشورات مينوي ١٩٥١.

المزدوجة للثقافة الجماهيرية، التقنية والمضادة للتقنية، التي تصوغ موضوعيا وتصوغ ذاتيا، الصناعية والفردية، أساسها في أساس التقنية نفسها.

وتلقى هذه الثنائية الأساسية، بصور متنوعة، في المستويات الصناعية والرأسمالية. فلم يكن أخلاقيو النصف الأول من القرن، البالغو السذاجة في نهاية المطاف، يستطيعون أن يدركوا أو أن يتصوروا أن معايير الاستهلاك الصناعية يمكن أن تكون، في الوقت نفسه، أقراصا فيتامينية للنفس، سكاكر تشخيص. فلم يكونوا يستطيعون تصور الفردية الكثيفة. وكذلك كان يصعب ادراك وتصور كون الرأسمالية الموجهة نحو الربح المادي تستطيع، في هذا السعي نفسه، تنشيط الحياة الذاتية بسبرها القارات الخيالية واستثمارها.

ومن المؤكد أن التقنية والصناعة والرأسمالية تحمل، في ذاتها، مدنية واقعية تحدد موقع الاندفاعات الذاتية الكبيرة في السعي الأرضي. ولكن هذه الواقعية تعيد، لهذا السبب، تشريب العالم الخبري بالنفس. انها توجه المد الذاتي نحو الفرد الحي والفاني.

الفرد الخـــــاص

ذلك أن النمو التقني ـ الصناعي ـ الرأسمالي يتولى شأن الفردية البورجوازية. انه يدمجها بتحويله اياها. وهو يحولها بتعميمها انطلاقا من المعايير الاستهلاكية.

ان عهد الاستهلاك وليد، مازال محدد الموقع بصورة ضيقة. وهو يقابل نموذج نمو وليدا محدد الموقع بصورة ضيقة أيضا، وفوق ذلك، ركيكا، اذا فكرنا بالتنازعات الكبيرة التي تشغل العالم. وتتخذ الثقافة الجماهيرية جذورها في الطور الاستهلاكي للمجتمعات التقنية ـ الصناعية ـ الرأسمالية ـ البورجوازية. وهي تقابل حياة كف، فيها، الجوع عن أن يكون مسألة وخف، فيها، وزن الضرورات الأولية وانبثق الانسان المستهلك.

وهذا الأخير كائن ليبيدي بالقياس مع بورجوازي الماضي الصغير الملجوم، دائما، بشاغل التوفير والأخلاق والدين. ان صمامات الكف

مازالت صامدة، ولكن الرغبة في إشباع الشهوات تتسلل إلى الحياة في كل مكان. والرأسمالية هي العامل الكبير في الليبيدو الحديث، العامل الذي يلح على الربح، أولا، ثم على الاستهلاك، وعلى المال دون كلل. وتتناقص رغبة هذا الأخير في الاختباء، في الاستثمار وتتزايد ارادة الاستهلاك لديه. وتتدخل الثقافة الجماهيرية في الحركة. وهي تعرف كيف تحول الرغبات الى أحلام والأحلام الى رغبات. انها تستخدم الايروس المتعدد الاشكال، وهي نفسها وجه الايروس المتعدد الاشكال. ولكنها، كما رأينا قبل قليل، لاتوجه الايروس نحو استثارة الحواس فقط، بل نحو ارتواء النفوس أيضا. وهي توجه، بمزاوجتها واعادة مزواجتها بين ايروس وبسيشه باستمرار، تحريضاتها الى ذاتية الفرد الخاص الذي يسعى وراء ضروب اشباعه الخاصة.

وليس الانسان المستهلك انسانا متزايد الاستهلاك فقط. انه الفرد الذي يفقد الاهتمام بالاستثمار. ففي المجتمع التقليدي، كانت الحياة الفردية تنخرط في عمل التراكم المنزلي اذا كان القوت الأساسي مضمونا. «وفي منتصف القرن العشرين، ترك الاتجاه التراكمي مكانه للاتجاه المتلقي الذي تكون الغاية، فيه، الامتصاص» كما تقول صيغة فروم. فضروب البيع بالتقسيط والتأمينات الاجتماعية والضمانات الوظيفية والتأمين من كل نوع والمعاشات التقاعدية تنزع الى تحرير الفرد من التراكم الأسري القديم، من شاغل التوفير. وتقوم الدولة والمشروعات الكبيرة، في دولة الرخاء، بوظائف الاستثمار.

ان هذه الهوة التي تفصل العضوية الفردية عن الكيان الاجتماعي تستطيل على صعيد آخر. فالمحتويات الانسانية تنضب في المنظومات التقنية والبيروقراطية. وعالم الانتاج والتنظيم يصبح مجردا وجليديا، متروكا للمتقنين، لنخبة السلطة ومنطق السلطة. وفي حين تجهل المنظمات الكبيرة الانسان المشخص أو تسحقه، فان الاستهلاك والترويح والحياة الخاصة هي التي يستطيع، فيها، هذا الأخير ايجاد الاهتمام والكفاءة والمتعة أو استعادتها.

وعند ذلك تنزع ازدواجية كبيرة الى أن تجري بين الانسان المستهلك، من جهة، والدولة المستثمرة من جهة أخرى، بين الفرد الخاص، من جهة، والعالم الذي آل الى البيروقراطية من جهة أخرى، بين الكائن المجزأ، من جهة، والأجهزة الكبرى من جهة أخرى. والفرد سيسعى الى استهلاك حياته الخاصة منذ أن يستطيع التحرر من شاغل حمايته، شاغل شيخوخته ومستقبل أبنائه، منذ أن يجد نفسه مجزأ في عمله وعاجزا حيال القوى الكبرى، منذ أن تنفتح امكانات الاستهلاك والترويح.

والفرد الخاص الذي يريد استهلاك حياته الخاصة ينزع الى الاعلاء من قيمة الحاضر. وهو، فضلا عن ذلك، متزايد الحرمان من الماضي. فهذا الأخير لم يعد يقدم له الحكمة وقاعدة الحياة فقط طحنت صيرورة متسارعة القيم القديمة والتعاليات الكبيرة.

وهذا الانسان المتزايد الحرمان من الماضي متزايد الحرمان من المستقبل. فهو اذ تحرر من المشاغل التراكمية، لايجرؤ على تصور مستقبل لايصدق. فأخطار الحرب التقليدية تحولت الى تهديد كارثي، ومنظورات التقدم تحولت الى رؤى لخيال علمي.

وهكذا يتعلق الفرد بالتبرير الكبير للحياة الحاضرة: الاستمتاع والتحقق، في حين تقيم الدولة العلاقات بين الماضي والمستقبل.

وتقابل الثقافة الجماهيرية، بصورة، أساسية، هذه «الفردية المتطرفة» الخاصة. والأفضل من ذلك أنها تسهم في اضعاف كل الكيانات الوسيطة ـ من الأسرة الى الطبقة الاجتماعية ـ لتقود الى تجمع أفراد ـ الجمهور ـ تحت أقدام الآلة الاجتماعية العليا.

وهي تدير ظهرها لكل مايتصل بالسلطة والدولة والتنظيم والعمل والعواطف الجماعية غير اللعبية. وغالبا ماتجهل الأسرة، ولكنها لاتجهل الزوجين أبدا.

والفرد الذي يأخذ طريقه الى اقتلاع جذوره بالنسبة للماضي والذي

لايستثمر شيئا ماوراء حياته الخاصة يستطيع أن يتعرف في أبطال الأفلام على الصورة المسكرة لشرطه الخاص: أبطال بلا ماض ولا مستقبل يتجاوزون الخاتمة السعيدة ويستجيبون لنداء: «حققوا ذواتكم».

وتعبر معايير الصناعة الثقافية ـ الأساطير أو النماذج، الأساطير والنماذج ـ عن المد والجزر الثقافيين في القطاع الخاص. وهي تتوجه، دائما، الى الفرد الخاص. انها الأساطير ـ النماذج بالنسبة للتحقق الخاص، للسعادة الخاصة.

وهذه الفردية هي وريثة الفردية البورجوازية الصغيرة، ولكن التحديدات التقنية ـ الصناعية ـ الرأسمالية ـ الاستهلاكية، وكذلك الديناميكية الخاصة بالثقافة الجماهيرية، قد حقنتها باضافات، أعادت عجنها وزودتها بفيتامينات.

ان الثقافة الجماهيرية تقدم، بمعنى ما، للأنانية البورجوازية الصغيرة، نماذج المكانة والمستوى والرضا عن الذات، كما تقدم للضحالة اليومية التعويض الخيالي عنها. والتيار اللعبي ـ الجمالي يعيد، بمعنى آخر، قولبة الشعور النفعي البورجوازي الصغير جزئيا، ويفتح التيار الليبيدي ـ الشبقي الأبواب الثقلية للمتع الممنوعة، ويحمل التيار الشبابي طميه الى الحياة الراشدة ويحرض على الحياة. ويجدد توارد الاتجاهات الليبيدية ـ الاستهلاكية، الليبيدية ـ الجمالية، الشبابية شباب الفردية البورجوازية الصغيرة كمصل بوغوموليتز.

والحق أنها تجدد الطفولة والشباب معا. فهناك نكوص طفلي في تصور حياة فورية مجزأة تدير ظهرها لما هو مسألة حقا: الحياة في المجتمع والحياة في التاريخ، عجز الانسان وقوته. ولكن هناك، أيضا، تشديدا لحركة خاصة بنمو النوع البشري وهي صبغ الحياة بصبغة الطفولة.

روح الزمـــــان

تتميز الفردية التي تنبثق عن الفردية البورجوازية الصغيرة عن المتعية الكلاسيكية . فهذه الأخيرة المنذورة للاستمتاع الفوري وحده ، كانت تجهل ، بالطبع ، ماربما كان أحدث اسهامات الثقافة الجماهيرية : الاسهام في حاضر العالم .

ان الكاميرا أو الميكرو اللذين يلتقطان الحدث الحالي وينقلانه هما بمثابة الأداتين المسبقتي التوجيه لثقافة ملتحقة بالواقع الفوري . ومع ذلك ، فان الكاميرا والميكرو مكرسان أيضا ، مبدئيا ، للتسجيل والاحتفاظ ، أي للذاكرة الجماعية . ولكن هذه الوظيفة ضمرت بفعل النمو الهائل للوظيفة الفورية تحت ضغط حضارة للحاضر وجدت نفسها ، هي الأخرى ، فائقة التحديد بالكاميرا والميكرو .

فالثقافة الجماهيرية تميز الحاضر على كل جبهتها الواسعة التي تقترن بالحالي وتنشطه .

وهي تسعى الى أن تتلقى ، دائما ، أساطير لتحل محلها ، «حدث هذا الاسبوع» . والتطعيم الميتولوجي للأحداث يغذي الملحمة اليومية للأولمبيين الحديثين . فمنذ قرنين ، كان من شأن حكاية أن تقول : «كان الامبراطور حزينا لأن زوجاته لم يكن مخصبات ، وقد طلق الزوجة التي كان يحبها و بحث موفدوه في العالم عن تلك التي تستطيع أن تمنحه وريثا» .

وليس لدى «فرانس ديمانش» و «هنا باريس» دعائم واقعية ، فقط ، لتنسجا حول هذا الموضوع (شاه ايران كان موجودا فعلا . وقد طلق ثريا وتزوج فرح ديبا التي أنجبت له ابنا) ، بل هما في حاجة الى دس هذه الحلقات في الحدث ، الى غمر الاسطورة في الحاضر الظواهري .

وبصورة موازية لذلك ، فانّ التحريض الأزلي على الاستهلاك والتغيير (الاعلان ، الأزياء ، الطرائف والموجات) والمد الأزلي للفلاشات والمثير يتراكبان في ايقاع متسارع يبلى ، فيه ، كل شيء سريعا جدا ، يبدل ، فيه ، كل

شيء سريعا جدا، الأغاني والأفلام والثلاجات والحب والسيارات. ان عملية تفريغ وتجديد مستمرة تجري بتجديد الأزياء والمستحدثات والموجات. ان الفيلم و الأغنية يعيشان فترة فصل، والمجلات تستهلك في اسبوع، والجريدة تستهلك في ساعة صدورها. ويعقب زمن الفن الذي يسمى أبديا حاضر جديد، دائما، ومروي بالثقافة الجماهيرية. انه حاضر غريب لأنه معاش وغير معاش في الوقت نفسه. انه معاش عقليا في حين تعاني الأجساد تكرار الحياة اليومية وتماثلها (يستيقظ المرء في الساعة نفسها، يأكل في الساعة نفسها ألخ...) والأولمبيون هم الذين يعيشونها كاملة. ولكن هذا الحاضر المتجدد في عيون الانسانية اليومية وآذانها يلتصق بالذهن. والزمن المتسارع والمسرّع الذي يحمل ركابه يضاعف الالتحاق بالحاضر المتحرك.

ويجعل قبول الحاضر والالتحاق به من الثقافة الجماهيرية ثقافة عالم في صيرورة، ولكنها، وهي ثقافة في صيرورة، ليست ثقافة الصيرورة. انها تسمح للانسان بقبول طبيعته الانتقالية والتطورية لابعيشها فقط. انها تقدم، وهي ثقافة اليوم الحاضر الأزلي والمتغير، «تعاقبا غير مبنين لبرهات حاضرة» (ج. غابيل: الوعي الزائف، مخطوطة ص١٧٤). وهي تسهم في هذه النزعة المحافظة الجديدة التي يسميها هوايت الابن «المعاصرية» التي تجعل من الحاضر الاطار المرجعي المطلق. وهي تجزئ الزمان كالفرد... الآن مافي قبول الحاضر ليس عمى أو هربا أو التهاء فقط. فالقيم المتعالية الكبرى كشطت من جانب الصيرورة المتسارعة لحضارة مسقطة في الزمان غير القابل للاسترجاع. والقيم القائمة على استهلاك الحياة الحاضرة تعقبها. والشعور بأنه يجب البحث عن الحقيقة والمعنى في المظاهر الظواهرية يصبح مسيطرا. ويصبح ماهو كائن الواقع الجوهري.

وتنزع الثقافة الجماهيرية الى رد الذهن الى الحاضر. هي تجري، في الوقت نفسه، تحركا مدهشا للأذهان نحو ماهو أمكنة أخرى، وهذه الأمكنة الأخرى أحاطت، دائما، بأكثر المجتمعات وأنواع الحياة انطلاقا. ولكن

حضارتنا تكشف على طريقها، وبصورة كثيفة كثافة خاصة، هذا الطابع الأساسي الذي يجعل من الانسان «كائنا للبعيد» يتوه ذهنه، دائما، في آفاق حياته.

وجوه غائبة لدى الذين تركوا العمل الآلي للمهمة المجزأة، نظرات تائهة للذين في المترو أو الباص، وتائهة أيضا على المائدة الأسرية وفي الصحيفة والتلفزيون، وهي ليست مثبتة على سماء الأساطير الدينية، بل تائهة في العوالم الموازية التي لها طبيعة الثقافة الجماهيرية نفسها، أو هي هذه العوالم نفسها.

وهي ليست، فقط، الأمكنة الأخرى للحرية والمغامرة والأوساط الدنيا والأحلام المستيقظة، بل هي، أيضا، أمكنة الحالي الكوني الأخرى، والتلفزيون هو الذي يصنع الوجود الدائم الأقصى للأمكنة الأخرى في جمود الـ«هنا» الأقصى. ان تكثيفا متعددا للكون يتوفر، يوميا، للمشاهد المسترخي في ثياب المنزل.

ولاتمتص الأمكنة الأخرى الـ«هنا» كما لايمتص الـ«هنا» الأمكنة الأخرى. فتتكون ديالكتيكية بينهما تندمج في ديالكتيكية الثقافة الجماهيرية الأساسية. ففي الوقت نفسه الذي تحمل، فيه، قوة نابذة هائلة الأذهان نحو الأمكنة الأخرى، تستدعي قوة جذب الفردية الاستهلاكية الأقمار الصناعية العقلية.

فلا يوجد، اذن، انحلال للحضور الفردي في الأمكنة الأخرى، بل هناك، من خلال تلاحق شبحي مع الأخبار العالمية، استنفار للذهن ينسج مجالا امكانيا متزايد السعة والثبات للأمكنة الأخرى ـ هنا ولـ«هنا» الأمكنة الأخرى، أي علاقة جديدة بالمكان، بالعالم. فالجوهر الاتصالي والموصل للثقافة الجماهيرية يتابع، يربط، يتوسط، فيصبح الغريب مألوفا والمجهول متناقص الغرابة. . . ولاشك في أنه كلما زاد الغريب الفة تزايد المألوف، على العكس من ذلك، بعدا عن المعرفة. . .

وهكذا تدخلنا الثقافة الجماهيرية في علاقة مقتلعة الجذور، تائهة حيال الزمان والمكان. وهنا، أيضا، يوجد تعويض عقلي عن الحياة المجمدة في التوقيتات الرتيبة للتنظيم اليومي، ولكن هناك ماهو أكثر من تعويض: فهناك اسهام في روح الزمان، سطحي وتافه، ملحمي ومبسكر في الوقت نفسه. والثقافة الجماهيرية تقف على كتفي روح الزمان بل تتشبث بأذيالها.

ان هناك، في هذه العلاقة الجديدة مع المكان والزمان، نوعا من الاسهام تحت الهيغلي في وجود العالم الآخذ في الصيرورة. ولكن هناك، في الوقت نفسه، نوعا من الشعور تحت الستيرني بوحدة الوجود الفردي.

ولكن هناك قلقاً يجب أن يحاصر، حتما، الكائن البشري الذي يعلم، عندما يصبح كل شيء في الوقت نفسه، انه ليس شيئا. والثقافة الجماهيرية تكبت هذا الشعور في التسليات الكونية كما في اسطورة السعادة أو السعي وراء الأمن.

وحقيقة الأمر هي أن القلق يخرج من كل مسام الثقافة الجماهيرية، ولكنه يخرج منها على وجه الدقة مطرودا في حركات وتخبطات وارتعاشات واثارات وصور ضربات وأشراك ومهاجمات وجرائم.

ولذلك لانجد، قط، في الثقافة الجماهيرية، التساؤل الداخلي للانسان المشتبك مع نفسه، مع الحياة، مع الموت، مع سر الكون العظيم. فلاثورة انترويولوجية ولا أوديب وهرم وغوص يحمل الدوار في تكوين الوجود لأن كل شيء ينمو، فيها، في الأفقية، على سطح الأحداث الواقعية والخيالية وفي الحركة. والاسهام الذي لاينسى للثقافة الجماهيرية هو، حقا، في كل ما هو حركة: الوسترن، الفيلم والقصة البوليسيين، بل وأفضل من ذلك الاجراميين، الحمى الهزلية والكونية الكبرى، الخيال العلمي، الرقصات والايقاعات الأمريكية ـ الافريقية، اذاعة الريبورتاج، الواقعة المنوعة، الخبر السريع. وهذه ابداعات لم تصنع من أجل أنواع الصمت التأملية، بل من أجل اللحاق بايقاع «روح الزمان» الكبير المحموم والمستخرج.

ان النقاد المريرين لروح الزمان، وهم أشباح التعالي الحزينة، أعمى من العميان الذين يزدرونهم. انهم يجهلون أن ما مات ليس، الى هذا الحد، الإله الذي له مكمنه خارج العالم، بل ان ما مات هو الكائن.

وكون أرجحية الحالي على الدائم، السطحي على الجوهري، تقلب تصورا كاملا للثقافة (ولكن ماذا يبقى، وأين هو الجوهر؟) لايمنع كون الثقافة الجماهيرية قد جعلتنا نقبل نمط الوجود التاريخي الذي هو نمطنا نفسه. وكون المشاركات الكونية عن بعد تؤدي الى زوال مشاركات قديمة لايمنع كون الثقافة الجماهيرية تجرنا في اتجاه المغامرة الانسانية، الكوزموبوليتية بعد الآن.

ان الثقافة الجماهيرية التي تقابل انسان حالة ما للتقنية والصناعة والرأسمالية والديمقراطية والاستهلاك تجعل هذا الانسان، أيضا، على علاقة بمكان القرن وزمانه.

وهذا الانسان محبوس في خصوصية فردية ضيقة ولكن ذهنه البيتي مفتوح على الآفاق الكونية. انه خاضع لايقاع أساسي مزدوج، تماهوي واسقاطي، جابذ ونابذ، منشط ومشبح، يتخذ سعة غريبة في التوطد القوي للحياة الشخصية وفي النبض الاتساعي للمكان ـ الزمان الجديد.

وهكذا، فان الحاجة الانتروبولوجية المزدوجة والمتناقضة التي تكشف عنها وتحرفها كل ثقافة، التوطد الفردي والاسهام الكوني، تعبر عن نفسها من خلال الثقافة الجماهيرية.

تيار مقبـــــل؟

الثقافة الجماهيرية التي تسهم في تطور العالم هي، نفسها، تطورية بطبيعتها. فهي تتطور سطحيا بموجب الايقاع المحموم للأخبار والفلاشات والأزياء والموجات. وهي تتطور في العمق بموجب التطورات الاجتماعية: فالتقنيات التي تنشط الطلب والطلب الذي ينشط التقنيات متحركة في سوق الاستهلاك الثقافي. والثقافة الجماهيرية تقبل وتوالي من السيرورات

التطورية أكثر بكثير من الثقافات المفروضة بالسلطة أو التقليد، كالثقافات المدرسية والقومية والدينية.

فلا يمكن، اذن، تحديد جوهر ما هو في تطور. فقد حققت الصحافة الكبرى والسينما صعودهما منذ خمسين عاما وحققته الاذاعة منذ ثلاثين عاما والتلفزيون منذ عشرة أعوام. والتيار الجديد يتخذ صورته منذ الثلاثينات، واعلاء شأن القيم الشبابية يقوى في موجة سنوات الخمسينات والستينات الجديدة. وسوف تكون، هناك، تطورات جديدة في تقنيات الاتصال كما في الاتصال نفسه.

ويمكن لهذه التطورات المتوقفة توقفا وثيقا على المجرى التاريخي لحضارة أن تضطرب بقدر ما يضطرب هذا المجرى نفسه. فيمكن لنكوص معمم للاستهلاك، ولحرب عالمية بالطبع، ايقاف اندفاعة الثقافة الجماهيرية وتعديل وظائفها وتفكيك عمارة موضوعها. فالثقافة الجماهيرية هشة، حقا، بقدر ماهي غازية، هشة بقدر ماتتوقف على تناقضات الأزمة العالمية، وغازية بقدر ماتقوم على سيرورات سائدة للعصر التقني.

واذا صرفنا النظر عن فرضية نكوص للنهوض التقني ـ الصناعي ـ الاستهلاكي في الولايات المتحدة وأوربا الغربية، فاننا نستطيع محاولة مقاربة المستقبل القريب.

ان بعض أعراض التعديلات تظهر، منذ الآن، في داخل التيار الجديد نفسه. فالدارات الدولية للسينما المستقلة ونوادي السينما ونوادي الكتاب والاسطوانة، وضروب «البرنامج الثالث»، من نموذج هيئة الاذاعة البريطانية ومحاولات التلفزيون الثقافي كما في الشيلي أو فرنسا، تبدو مقدمة لتكوّن دائرة جديدة تنفلت من مدار الثقافة الجماهيرية لتدور حول «الثقافة العليا».

وهناك تعديلات أخرى تتصل بقلب الثقافة الجماهيرية الحي. ان داء يصيب الأولمب. ومن المؤكد أن الأولمب لم يفقد شيئا من حيويته. وهذا الداء ليس الموت الذي يحذف كبار أولمبيي السينما مثل تيرون باور وكلارك غيبل

وغـاري كـوبر دون أن يحل مـحلهـم جـبـابرة من وزنهـم، الحـركـة التي ترد الأولمبيين الى قـامة متوسطة مستمرة. فالداء يقع على مستوى آخر. فالأولمب لـم يسقط، بل هو يقرض: ان هناك أزمة سعادة في الأولمب. فمارتين ومارلين وليز و ريتا و بريجيت لايجدن السـعادة. وعـانت مرغـريت، واليـزابت وثريا تعـانيان. وعدم الاستقـرار والاكتئابات، بل ومـحاولات الانتحار، تكشف، بعـد الآن، عن الصـعـوبات أكـثـر منهـا عن امكانات السـعـادة. وميـتـولـوجيـا الأولمب تقرض من جانب الواقع الداخلي، أي من جانب الحياة التي يعيشها الأولمبيون. ومن المؤكد أن الثقافة الجماهيرية تستطيع أن تموّه، كما فعلت من قـبل «اخـتـلالات التـوازن» التي يقلق الكشف عنهـا عـامـة النـاس (الجنسيـة المثلية، ـ المخدرات ـ الفضائح ألخ...). ولكنها لاتستطيع منع نفسها من أن تضيء بفـلاشـاتهـا طلاقـات ريتـا هايوارث والانفصـال بين الشـاه وثريا والمنفى المؤلـم لمارتين كارول في تاهيتي وعلاج النوم لمارتين وحزن فاديم المهجور وفشل زواج فرانسـواز سـاغـان وضروب اليأس اللامتناهية لدى بريجيت. والثقـافة الجمـاهيرية تسلط، منذ الآن، فلاشـاتهـا على مـرارات الدولشي فيـتـا (الحيـاة العذبة). وانطونيوني وبرغـمـان اللذان يتحدثان عن صـعـوبة الحيـاة لـم يعـودا تماما جسمين غريبين.

ويتكون تناقض طريف بين تعاسات الأولمب المعاشة والخاتمة السعيدة. هل ستـستطيع الخاتمة السعيدة المحافظة على عهدها المنتصر اذا كف الأولمب عن أن يكون سعيدا بصورة مثالية؟ هل الداء الذي يصيب الأولـمب مقدمة داء أعـمق سيصـيب الفـردية الحديثة (ولكن متى؟) في وجودها نفسه؟ ألـن نشـهـد انبثاق صعوبات عيش جديدة سوف تنبغي مواجهتها لاتمويهها في الميتولوجيا المسكرة؟ ان تصدعات تظهر منذ الآن.

فهناك حيـاة أقل عـبـودية للضـرورات المادية والتـقلبـات الطبيـعـيـة، من جهة، وحياة تصبح عبدا للتفاهات من جهة أخرى، حياة أفضل، من جهة، وعدم رضى كـامن من جهة أخرى، عمل أقل مشقـة، من جهة، وعمل مجرد من الأهميـة من جهـة أخرى، أسـرة أقل اضطـهـادية، من جـهـة، وعزلة أشـد

اضطهادية من جهة أخرى، مجتمع حماية ودولة مساعدة، من جهة، والموت الذي لايرد والأكثر عبثية منه في أي وقت مضى من جهة أخرى، تنامي علاقات الشخص بالشخص، من جهة، وعدم استقرار هذه العلاقات من جهة أخرى، الحب الأكثر حرية، من جهة، وركاكة أنواع الحب من جهة أخرى، تحرر المرأة، من جهة، وأنواع عصابها الجديدة من جهة أخرى، انخفاض اللامساواة، من جهة، وزيادة الأنانية من جهة أخرى.

هل ستتعمق هذه الصدوع الى فجوات؟ الى أي حد ستكون من المرغوب فيه، ثم الممكن تحمله، حياة منذورة، على هذا النحو، للحالي والسطحي، لميتولوجيا السعادة وفلسفة الأمن، لحياة لصيقة ولكنها دون جذور، للتسلية الكبرى والاستمتاع التجزيئي؟ الى أي حد سيجري اكتمال الفردية الحديثة دون تفكك؟

الى أي حد سيقنّع تطور الثقافة الجماهيرية المقبل هذه المسائل أو على العكس، من ذلك، الى أي حد ستصبح مواجهة مع صعوبات الحياة الجديدة؟ الى أي حد ستعقب صعوبات السعادة نشوة السعادة كموضوع مركزي؟

الآنه يجب أن نحترس من أن نعزل هذه المسألة ونجمدها. فما اردت الاشارة اليه في الوقت الذي مازالت، فيه، البشرية التي تعاني الجوع والسيطرة في كتلتها الكونية دون الرخاء والسعادة و الفردية الجديدة بكثير، هو أننا لانستطيع، منذ الآن، أن نتصور ماوراء الرخاء والسعادة والفردية الجديدة. نحن في زمن انعدام خارق للمساواة في النمو يظهر، فيه، ماتحت المسائل وماوراءها أي، أيضا، حركتها، تطورها.

ونحن نستطيع أن ندرك أن كل ايجابية تقوم في العالم تستثير سلبية جديدة، وأن كل امتلاء يسبب فراغا، وأن كل شبع يستدعي قلقا، وأن مسيرة الانسان تتحقق في ديالكتيكية الرضا وعدم الرضا، وأن ضروب التقدم تزحزح اكتمال الكائن البشري وخصوصيته دون أن تختزلهما.

ولكننا نستطيع، في الوقت نفسه، أن ندرك أنه اذا لم يوجد جواب سحري على تناقضات الوجود، فان هذه الأخيرة في حالة حركة وأن هذه الحركة يمكن أن تخلق اجابات متحركة هي نفسها.

* * *

ونستطيع، أخيرا، أن ندرك مايلي:

ان في الثقافة الجماهيرية شيئا آخر، مادون وماوراء، يربطها بالصيرورة العميقة للبشرية، شيئا مخبوءا كلوزة تحت نواة أساطير الفرد الخاص.

ان هناك الانتظار والسعي الألفي وراء مزيد من الطيبة، مزيد من الرأفة، مزيد من الحب ومزيد من الحرية مصهورين ومسكوبين وملتصقين تحت التثبت الفردي. ان هناك، في العطل الكبيرة والفراغ الكبير، السؤال القديم جدا الذي يبحث، بصورة غامضة، عن اجابة عنه: ماذا يستطيع، ماذا يجب أن يفعل انسان بحياته عندما يخرج من الضرورة؟ انّ هناك، في الانسان الذي يبدو أنه يجب أن يختبيء مثل برنار الناسك تحت الأشياء المتغايرة التي يملكها، التوق الأعمى الى التواصل مع الآخرين. ان هناك، لدى البورجوازي التلفزيوني الصغير، علاقة بالفيديو، على وجه الدقة، مع رائد الفضاء الذي يطير في الفضاءات وهي، مهما كانت خفيفة، علاقة مع نبض العالم، مع روح الزمان...

ماالذي ستصبح عليه هذه الخمائر، هذه العصارات في الوقت الذي سيصبح، فيه، الانسان مأخوذا، بصورة متزايدة، بالمغامرة التقنية المدهشة التي لاتفتح له الآفاق الكونية، فقط، بل، أيضا، امكانيات تحول داخلي جذري، طفرة غريبة؟ ان هناك أكثر مما ينبغي من المتغيرات المتشابكة، أكثر مما ينبغي من ضروب عدم اليقين، أكبر مما ينبغي من التوتر قبل الكارثي من أن نستطيع التجرؤ على التنبؤ. الا أنه ربما ترتسم، منذ الآن، تحت أبصارنا وبأجزاء منفصلة، البداية شبه الفردية للكائن (مزود بمزيد من الوعي؟ وبمزيد من الحب؟) قد يستطيع مواجهة الصيرورة وتولي شرط كوني.

الفهرس

الجزء الأول : العصاب

القسم الأول : الدمج الثقافي

القسم الثاني : ميتولوجيا حديثة

٣٥٠٠ ط١/٨/١٩٩٥

وضعت دراسات (روح الزمان بجزئيه) طوال أربعة عشر عاماً (١٩٦٠ - ١٩٧٤) حدثت اثناءها تبدلات جذرية في ثقافة أوروبا والعالم، أخطرها شأناً تفكك الثقافة الشعبية التي هيمنت بين (١٩٥٠ - ١٩٦٠) وتفجرها من الداخل. وتشكلت مقابلها بؤر ثقافة مضادة وربما ثورة ثقافية.

لقد سادت مع تسارع الانتاج الصناعي اسطورة الاستهلاك للجميع والسعادة لكل الناس، الا أن مضاعفة الانتاج ضاعفت الفوارق الطبقية، وكادت تتبخر في الوقت ذاته اسطورة الاختيار الالهي أو الطبيعي لفئة محدودة من الناس - فالبشر سواسية من حيث المبدأ - يعرف ادغار موران (العصاب) وهو عنوان الجزء الأول الذي وضع عام ١٩٦٠، بأنه تسوية بين الواقع وعذاب الروح، تنسجها وتنشرها الأسطورة وطقوسها. ويصير (العصاب، نخراً) عنوان الجزء الثاني الذي نشر عام ١٩٧٥ اذ ثمة أزمة أخذت تنخر الثقافة من الداخل. ويعرف «ادغار موران» الأزمة: اللااستقرار يحل محل تزايد المساحات اللايقين، تحول التعارضات المتكاملة الى نقائض، ظهور انحرافات سرعان ماتتحول الى اسئلة تبحث عن أجوبة. ثمة شاهدان متميزان على أزمة الثقافة هذه: ثورة أيار ١٩٦٨ في فرنسا وحركة تجدد الثقافة في كاليفورنيا بين ١٩٦٧ - ١٩٦٩.

والثقافة هي المجتمع الانساني والانسان، وكل مايسهم في تكوين الانسان، فالأزمة اليوم هي أزمة الانسان. ويدرس المؤلف نماذج هذه الثقافة عند الشباب، عند المرأة كما في العلاقات الجسدية. ويجدها ايضاً في التعارض الحاد بين الأبناء والآباء، بين الولد والمراهق، بين الجديد والقديم.. وأيضاً في تبدل السلوك ونماذجه وقيمه، كما في السينما والتلفزيون والرقص والمسرح... وبقية طرق التثقيف.

فالكتاب دراسة معمقة لثقافة هذا القرن فيما لها وما عليها، وضعها مفكر موسوعي كرس حياته لفهم الانسان واشكالاته. وتبدو له حياة الانسان اليوم وكأنها دخلت مرحلة التحولات الكبرى العاتية أحياناً، التي نعيشها ونحن ندخل القرن الواحد والعشرين. الوضع المتأزم هذا هو انسان اليوم في العالم المتقدم كما في العالم المتخلف.

طبع في مطابع وزارة الثقافة

دمشق ١٩٩٥

سعر النسخة داخل القطر
١٢٥ ل.س

في الاقطار العربية مايعادل
٢٥٠ ل.س